

## في قراءة النص !

عام 2000 يعني الكثير للنادي وفعله الثقافي . بهذا العام يكون النادي قد أكمل ربع قرن من العمل الثقافي المتجدد . وإذا كان قد احتفل إعلامياً بهذه المناسبة مع أصدقائه ومتابعي نشاطاته ، فإن الاحتفال الأكبر يتمثل في تأصيل الفعل الثقافي ليس في حدود مدينة جدة الموقع الجغرافي للنادي ، أو المملكة التي ينتمي إليها رسالة وتأصيلاً ، وإنما بتخطي كافة الحدود السياسية من أجل أن يكون أحد عوامل الترابط الثقافي بين أجزاء الوطن العربي الكبير .

ثمة قناعة آمن بها النادي ، ولا يزال ، تتمثل في اتساع رؤيته للفعل الثقافي . لذا ، انعكس هذا الإيمان على النشاطات المتنوعة التي يقوم بها النادي ، وهي نشاطات تأخذ منحى متعددة ، ومسالك متنوعة . فإذا كانت مطبوعات النادي قد أخذت قيمة كبرى بتنوعها وتحديد اهتمام كل منها ، ثم توفرها على مساحة الوطن الكبير وخارجه ، فإن جانب المحاضرات الأدبية والثقافية العامة ظل مستمراً باستضافة المتميزين في حقول المعرفة .

إنطلاقاً من فكرة الحوارية التي يتبناها النادي بين المهتمين بالفعل الثقافي ، سعد النادي باستضافة أكثر من ثلاثين باحثاً في حقول مختلفة ، في ملتقى أدبي بعنوان " قراءة النص " ، وذلك خلال شهر رجب 1421 / أكتوبر 2000 .

لم يضع النادي أطراً للنص أو حدود لتعريفه ، وإنما ترك الأمر للباحثين ، ليسهموا في بلورة دلالة لهذه اللفظة . وقد جاءت البحوث ذات اهتمامات مختلفة بين النص القديم والحديث ، بين النص الشعري والنص النثري ، بين النص النقدي والنص الإبداعي . وكانت التناولات البحثية ذات منطلقات متفاوتة بين تراثية متأصلة ، وحداثية متطلعة . الهدف الذي سعى إليه الجميع تمثل في الحرص على تقديم الذات وفهم الآخر . ولذا ، فقد كانت

المناقشات على مدى ثلاثة أيام تدور بروح علمية جادة ، تألفت فيها الاتجاهات وتكاملت فيها الرؤى ، وظلت أبواب عديدة مفتوحة لمزيد من البحث . وقد طرح المنتدون فكرة قيام مدرسة جدة النقدية ، ليحتضنها النادي ويساهم فيها الباحثون والباحثات من داخل جدة وخارجها . والنادي يمثل الأدباء والمثقفين، ويسند آراءهم ومقترحاتهم البناءة .

كانت المناقشات العلمية حول النص تدور في نادي جدة الأدبي الثقافي ، في الوقت الذي كان فيه أبطال الأقصى يكتبون النص الأكبر والأسمى. كان نص الأمة يكتب بمداد الشهداء على أرض فلسطين . لقد خيم النص الأكبر على جلسات المنتدى ، منذ ساعة افتتاحه إلى جلسة الختام ، وعبر المنتدون بالإجماع عن دعمهم ووقفهم ومساندتهم لهذا النص المتجدد الذي يجب ألا يكتمل إلا بتحرير الأرض ، وعودة الحق إلى أهله .

خلال الملتقى احتفل النادي بالأستاذ الدكتور عبدالله الغدامي بمناسبة حصوله على جائزة العويس . وكان الاحتفاء أكاديمياً حيث تم تخصيص جلسيتين من جلسات الملتقى للبحوث التي تناوت عطاء الغدامي النقدي ، وخصصت الجلسة الأخيرة للنقد الثقافي حول محاضرة للغدامي ومناقشات ثرة بينه وبين نقاد الملتقى وحضوره .

يأتي هذا العدد - قراءنا الأعزاء - حاوياً للبحوث والأوراق التي قدمها المنتدون ، ونحن على وعي بالتفاوت الكبير بينها . وإذا كان بعض منها يأتي بحوثاً متكاملة ، فإن البعض الآخر يمثل مشاريع بحثية مستقبلية لم تتكامل بشكل نهائي .

وهنا نود أن نقدم شكرنا للباحثين والباحثات الذين استجابوا - مشكورين - لدعوة النادي وساهموا ببحوثهم ومناقشاتهم التي أثرت بشكل جاد حلقات البحث أثناء الملتقى . وفي خطة النادي مؤتمرات قادمة ، نسأل الله أن ييسر لنا إمكانية تحقيقها . مستمدين منه تعالى العون والتوفيق .

عبدالعزیز السبیل

# في تأويل المناسبة

محمد بن مريسي الحارثي

أخذت إشكالية قراءة النص حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد والدارسين العرب منذ فجر النهضة العربية الحديثة ، وما ذاك إلى نتيجة إحساس بأن هناك آراء نقدية ذات علاقة بالأزمة الحضارية الفكرية ، والمادية التي تواجهها الحياة العربية في العصر الحديث . فإذا كانت الشعوب العربية بنخبها ، ورعاها تواجه مازقاً حضارياً ؛ فإن النقد الأدبي نسق من أنساق هذه الحضارة الممرضة . وعلى هذا الأساس بدأت حركة النقد العربي مشروعاتها النهضوية بإعادة النظر في إجراءاتها النظرية ، والتطبيقية ، مستمدة من التراث العربي ، ومن مستجدات العصر ما يوسع نظرتها إلى تأصيل حركة نقدية عربية منتمية . تنطلق من المعطى التراثي العربي ومستثمرة المعطيات النقدية الغربية . فقد ارتبطت المفاهيم النقدية العربية في بداية عصر النهضة بعلوم العربية البحتة ثم بدأت بعض الجهود الفردية العربية تنشر علوم العربية وتقرب الأدب للناشئة من خلال علم الأدب العربي المتمحور حول علم البيان بمفهومه العربي التراثي . وكان لابد أن تنشط الدراسات الأدبية والنقدية عندما تم الاتصال بالثقافة الغربية ففي نهاية القرن التاسع عشر كتب الشيخ نجيب الحداد مقالاً بعنوان (مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي) . مشيراً في هذا المقال إلى بعض المفاهيم النقدية ، وألف روجي الخالدي المقدسي كتاباً سماه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب) . ذكر فيه بعض ملامح التشابه ، ومواطن الالتقاء بين بعض القيم الأدبية العربية والغربية . وظهرت بعد ذلك الترجمة العربية للإلياذة ، وصنف قسطاكي الحمصي كتاباً بعنوان (منهل الورد في علم الانتقاد) . تناول فيه بعض القضايا التاريخية النقدية مشيراً في ذلك إلى



وظيفة النقد ، وقواعده . ثم نشأت بعد ذلك جماعة الديوان ، وأبوللو ، والمهجر ، وتوسعت الدراسات النقدية الجامعية ، وغير الجامعية ، مما أتاح فرصة تقريب قوانين النقد العربي التراثي ، وكشف مدى بعدها ، أو قربها من قوانين الاتجاهات الأدبية ، والنقدية الوافدة ؛ تمهيداً لتصنيفها ، وبيان مظاهر استقلالية النقد العربي ، وخصوصيته ومواطن تأثيره بالآداب الغربية ؛ حيث شهد الأدب العربي في هذه المرحلة آفاقاً جديدة في اتجاهاته وأجناسه وقيمه الأدبية .

وهذا دفع إلى البحث في أكثر من اتجاه عن منهج أو اتجاه نقدي عربي . أشير مثلاً إلى محاولتين إحداهما للدكتور محمد مندور في دعوته إلى أدلجة النقد . والأخرى لسيد قطب سماها المنهج المتكامل . أما الاتجاهات النقدية التي هيمنت على الحركة النقدية العربية الحديثة فمن أبرزها الاتجاه النفسي ، والاتجاه الأسطوري ، والاتجاه اللغوي . هذه هي الاتجاهات البارزة التي تركت أثراً ملموساً في النقد التطبيقي العربي المعاصر ، ومازال حضورها مستمراً حتى الآن . فقد أخذ الاتجاه النفسي في تحليل سلوكيات الشخصية المبدعة من خلال الأدب وأحياناً من خلال التركيب الفسيولوجي للأديب كما فعل العقاد في دراسته لابن الرومي . والتحليل النفسي ليس من مهمة الناقد . إنه من مهمة عالم النفس . وقوانين علم النفس ليست مؤهلة للكشف عن قيم النص الأدبية ، بل هي غير قادرة على ذلك . إذ لم يكن التحليل النفسي شرطاً من شروط التدقيق ، ولا يصلح أن يكون بديلاً للإدراك الجمالي . إذ علم النفس نظرية علمية ، وليست نظرية جمالية .

وقل مثل هذا في التفسير الأسطوري للأدب . إذ لم يكن للعنصر الفني من الأسطورة حضوره البارز في بنية الشعر العربي الحديث من حيث مؤازرته عناصر القصيدة الأخرى ، وتناميها معها جزءاً وكلاً . مع

التسليم بأن الأسطورة وسيلة من وسائل التعبير المتاحة أمام الشاعر ، لكنها ليست من مخزون الذهنية العربية ذات الأصول الانتمائية . وقد اتجه التفسير الأسطوري إلى جعل الأساطير مصدراً للأدب ، وليس مضافاً له . والأسطورة مستقلة عن اللغة عند من يقول بأسبقيتها في الوجود على اللغة .

والمتتبع لنتائج النقد الأسطوري للأدب يجد بأنها تقترب من حدود التفسير النفسي للأدب من حيث تحديد المادة الأدبية معرفياً . وكان هذا كله على حساب القيم الجمالية التي تعد جوهر الأدب وحقيقته . أما الاتجاه اللغوي فقد كان محل اهتمام النقد العربي منذ حركة الإحياء التي تأثرت أساليب ، وتقاليد الشعر العربي التراثي .

وكان الشيخ حسين المصرفي مشدوداً في نظراته النقدية إلى تقاليد الأدب العربي التراثية ، ويشبّهه في هذا الشعراء ، والنقاد المحافظون . الذين تهمهم صفات الصحة ، والوضوح فيما يخص إنتاجية الأدب ونقده . وتجد في مقابل هؤلاء من كان يرى في معيارية اللغة الصحيحة ما يعوق وظيفتها الأدائية المعاصرة ، كما صرح بذلك ميخائيل نعيمة ، حتى أصبحت دعوته هذه ظاهرة من السعة بـمكان عند الثوريين ، ودعاة التمرد الذين زعموا أن اللغة المنوالية لم تعد قادرة على استيعاب تجارب العصر ، ومعطياته . وكان لظهور الاتجاه الرمزي في الشعر أثره في تنمية هذه الدعوة الثورية على اللغة . ففي المناخ الذي يفتقر إلى الحرية يسلك كل الناس ، المبدع ، وغير المبدع مسالك بعيدة في التعبير عن حاجاتهم ، وانفعالاتهم ، التي لا تلقى استحساناً ، واستجابة عند غيرهم . وقد ظل توظيف الرمز ، والأسطورة ، والقناع في الشعر يتبنى مغامرات لغوية لا يهتمها خروجها على المواضع ، فإذا باللغة تستحيل إلى لغة الصدمة ، والمفارقة ، لغة التحدي التغييري والبناء بعد الهم ؛ هذا ما رآه غير واحد من دارسي النقد .

واللغة ليست مجرد رموز لأن الإنسان اصطنعها للتعبير عن حاجاته القائمة في نفسه ، فارتبطت بالفكر ارتباطاً وثيقاً ، لكنها مع الزمن اكتسبت صفة ليست في غيرها من الرموز الاصطلاحية كما رأى ذلك الدكتور إبراهيم أنيس .

وإذا ما نظرنا إلى اللغة الشعرية بوصفها لغة تشكيلية إشارية رامزة عندما لا تحيل إلى مدلولات محددة ، ومعينة ، فإن ذلك مما يدفع إلى تعدد التبريرات ، والتأويلات . وهذا يقود إلى القول بأن البعد التوصيلي في اللغة هو الذي يحل إشكالية الرمز المستغلق . فهذا البعد التوصيلي يعد عنصراً أساساً ، ولحمة قوية من نسيج لغة الشعر . لأن هذا البعد يراعي الاستعمال اللغوي الصحيح ، وفق مجاري كلام العرب . فالبعدان التوصيلي ، والتشكيلي الرامز في اللغة بعدان متلازمان في صناعة النص الأدبي . ولما كان الذهن والحس هما مصدر الإبداع من حيث الإنتاجية ؛ وأن للحس الدور الأساس والأوسع في حركة التجربة ، ودورانها من الخارج إلى الداخل حتى تخرج في صورتها التعبيرية ؛ فإن هذا يؤكد تلازم التشكيل والتوصيل في لغة النص ، وفق نشاط الحس ، والذهن ، وما ينتج عنه من إحداث توازن ، وتناسب بين ما نستمتع به ، وما نفيد منه من وراء لغة النص .

لقد كان لهذا الاتجاه اللغوي في النقد العربي النصيب الأوفر من اهتمام الدارسين في مفرداته الصوتية ، والدلالية الوضعية والمجازية ، والوظائف النحوية . وكل ما يتعلق بهذه المفردات .

ولما كانت اللغة الأدبية تخضع لعمليتي الاختيار ، والتوزيع من منطلق الانفعال بها ؛ فإن هذا يتيح تعدد المدلولات المحتملة ، أو المتوقعة ، ويتيح كذلك فرصة تدخل العناصر الخارجية التي تساعد على كشف تلك التعددية إن وجدت . وهذا يجعل النص الأدبي فضاءً غير مغلق على عناصره الداخلية التركيبية .

لكن الذي حدث أن هذا الاتجاه اللغوي في النقد حاول أن يستثمر المنجز البنيوي فاتكفاً إلى داخل النص بدعوى موت المؤلف ، ومطلق النظرة المحايدة للنص ، مما أدى إلى زحزحة النص خارج دائرة السياق الثقافي ، والواقع . مما صعب عملية التقرب إلى حقيقة النص ، وقدم التفكيك على التركيب في معالجة النص ، وليس في أوليته بما يألفه الذهن ، وليس بما لا تدركه الصفة ذات المنظور الجمالي .

إن مثل هذه الاتجاهات النقدية ، والآراء ، والطرائق من تراثية ونفسية ، وأسطورية ، ولغوية ، واجتهادية أحياناً ، لم تحل إشكالية قراءة النص المشكل ، من وجهة النظر الأدبية . ولو أن الاتجاه اللغوي نحى منحىً بيانياً بمفهوم العرب للبيان لكان في هذا حلٌ لكثير من مشكلات قراءة النص البليغ المشكل . إن هذه الإشكالية التي مازالت قائمة ، وهي إشكالية قراءة النص المشكل قد دفعت إلى قيام غير دراسة ، وغير مؤتمر ، وندوة .

وإنه من الضرورة بمكان البحث عن عناصر جديدة تسهم في توسيع النظرة نحو قراءة النص البليغ المشكل ، وغير المشكل .

والعنصر الذي أقدمه في هذه الدراسة (في تأويل النص) عنصر تراثي على درجة كبيرة من الأهمية من وجهة النظر التطبيقية لعلاقته بمنهج البيان العربي المنتمي إلى مرجعية العرب المعرفية الشرعية ، واللغوية . وقد نجح هذا العنصر في تطبيقه على أرقى نص عربي وهو القرآن .

والتأويل فيه معنى التفسير ، والتقدير ، والشرح ، والتحليل ، والتعليل ، والتخريج . وهذه مفردات تتقاطع في بعض مفهوماتها المعجمية ، والوظيفية . ولكل مفردة منها بعض المهمات التي تنفرد بها عن غيرها من هذه المفردات .

والتأويل يهتم في الأغلب الأعم بإظهار ما في نصٍّ ما من عمقٍ وتجليته إلى مستوى قريب من إدراك الناس له .

وقد أثّرت مفردة التأويل في أكثر من موضع من القرآن الكريم . قال تعالى : ﴿ هو الذي أنزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة ، وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كلٌّ من عند ربنا وما يذكر إلا أولو الألباب ﴾ .

فالمحكم من القرآن الكريم ما كان معناه واضحاً معروفاً يستدل عليه بإقامة إعرابه ، ومعرفة المسميات بأسمائها اللازمة غير المشترك فيها ، والموصوفات بصفات الخاصة دون سواها . وتام ذلك النقل المستفيض عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ؛ ثم النقل عن العدول الأثبات ، واعتماد الدلالة المنصوبة على صحة التأويل . وليس بعد هذه الطرائق مجال لتأويل القرآن بالرأي ، أو بما لا يعلم . أما المتشابه فمناه ما لم يكن لأحد إلى علمه سبيل كما قال العلماء . وهو ما اختص الله به ذاته في علمه به من المغيبات . ومنه مشابهة اللفظ اللفظ في الظاهر ، والمعنيين مختلفان ، مما لطف ودق من معاني القرآن الكريم ، وهذا لا يتعارض مع المتشابه الغيبي . وقد ارتبط التأويل عند بعض العلماء من المفسرين وغيرهم بما أشكل فهمه من القرآن الكريم ، كما فعل ابن قتيبة مثلاً في كتاب تأويل مشكل القرآن ، الذي ألفه للرد على من فسّر القرآن بغير علم من الذين حرّفوا نظمه عن مواضعه .

وقد فهم جمهرة المفسرين التأويل بمعنى التفسير . هذا هو الغالب على اصطلاح المفسرين للقرآن .

من هنا تجد أن التأويل دقيق المسلك يحتاج إلى خبرة لغوية واسعة بطرائق العرب اللغوية ، ويحتاج كذلك إلى مخزون معرفي من

جنس المعرفة المؤكدة . ولدقة هذا لمسك ارتبط التأويل منذ وقت مبكر بالأحلام التي هي أبعد ما تكون من ضوابط التابع المنطقي في بناء الحلم ، أو الرؤيا ، وأبعد ما تكون كذلك من حركة الشعور الواعي ، نظراً لما يعتور الحلم أو الرؤيا من انعدام ذلك التابع المنطقي أو الشعوري .

أما علم يوسف عليه السلام برؤيا صاحبي السجن ، وأنه لا يأتيهما طعام يرزقانه إلا نبأهما بتأويله ؛ فإن ذلك من علم الغيب الذي خص به يوسف عليه السلام ، (ذلك مما علمن ربّي).

وقد ارتبط التأويل في دقة مسلكه بالقرآن الكريم بوصف التأويل وسيلة من وسائل الاستدلال والكشف عما دق ، وعمق من أسرار بناء النص القرآني . هذا النص الذي وصفه علي بن أبي طالب رضي الله عنه بأنه (حَمَال أوجه). وفي حديث أبي الدرداء [لا تفقه حتى ترى للقرآن وجوهاً] أي ترى له معاني يحتملها فتهاج الإقدام عليه . وهو مؤشر واضح إلى ضرورة توسيع نظرة المؤول لكتاب الله وأنه مأخوذ بكل ما يعضد مهمته التأويلية ، وبخاصة الثقافة اللغوية . فاللغة هي التي تفسّر النص ، وهي ليست حيادية أمام بعدها التوسعي . والعرب عندما اهتموا بالألفاظ ، كان ذلك اهتمام منهم بالمعاني . لذلك سيكون الكشف عن مقاصد الكلام المشكل الإلهي ، وغير الإلهي بعيد التحصيل إلا عند أولئك الذين خبروا أساليب العرب . ونظروا إلى ما يحتمله النص من وجوه التأويل ، والتدرج في بيان تعلق أجزائه بعضها ببعض تعلقاً يشبه لحمة النسب . وهذه الطريقة التأويلية ستحدّ من تأويلات أصحاب القياس العقلي عند أهل التأويل بالرأي . نظراً لتعارض القياس مع النص أحياناً . وقد قال عمر رضي الله عنه [لو كان هذا الدين بالقياس لكان باطن الخف أولى بالمسح من ظاهره].

لكنك لا تعدم أن تجد للتأويل العقلي وجهاً من الحقيقة المنطقية كما تجد للتأويل المبني على الذوق وجهاً من الحقيقة النفسية وستجد للتأويل اللغوي الوجه الأعدل ، والأقرب من الحقيقة معرفياً ، وأدبياً .

إن هذا النوع الأخير من التأويل يجمع في آلياته المنطق المعيارى والتصنيف الوصفى ، وما لا تدركه الصفة من توقعات النفس فيما وراء الكلام .

فالمؤولة العقلانيون يجعلون التأويل اللغوي في آخر سلم الدلالة . إذ العقل عندهم يعد الفاصل في عملية التأويل . وإذا ورد عند هؤلاء العقلانيين المجاز في تأويلاتهم فإتهم ينحون به منحى عقلياً من جهة تطويع العقل للمجاز ، وليس من جهة ما وراء المجاز من فضاءات استدلالية نفسية . والظاهرية مثلاً ينكرون وجود المجاز في القرآن . والمتصوفة يرفضون التأويل القائم على رغبات الذهن فيما يخص القياس المنطقي . فتدرج العقلانيون من المعتزلة في التأويل من الحقيقة إلى المجاز . ووقفت الظاهرية عند ظاهر النص ، ونحى المتصوفة من الحسى إلى الروحي ؛ من الوضع اللغوي إلى ما زعموه من بعد اللغة الإلهي وكل ذلك خدمة للمذهب .

ولمخروج إلى الأعدل من أنهاج التأويل لابد من الإشارة إلى أن صحة التأويل ، وقربه من الحقيقة المعرفية يتوقفان على صحة التخريجات اللغوية التي يفترض في تخريجها أن تخضع علها التي يوظفها المؤول في تأويله النص للأليق ، والأعدل ، والأقرب ، والأحسن ، وليس لغير ذلك . وقد استقرت العلل في أذهان العرب لاستقرار مواقع كلامها وفق ما نطقت به ألسنتها على سجيبتها وطباعها . هذا ما أكده غير واحد من علماء اللغة .

إن كشف العلل اللغوية في النص هي التأويل في أعدل مظاهره ،

وصوره ذلك التأويل الذي يرد الأشياء إلى أصولها ، لغة ، وحساً . وهذا المستوى من التأويل يمثل القراءة البريئة في أرقى مستوياتها . لحرص هذه القراءة على بناء العلل ، وليس على هدمها كما هو قول (آلتوسير) (لا توجد ثمة قراءة بريئة).

إن القراءة غير البريئة قد تستفيد من أدوات تأويلية من خارج النص ، ومن خارج دائرة اللغة ، والنص الأدبي لا يرفض مثل هذا البعد الثقافي العام في النظر إليه . لكن النص القرآني لا يرتبط فيه البعد اللغوي من حيث النظر إليه بالبعد الثقافي العام ، وإنما يرتبط بقاتون اللغة ، في أعدل وجه تكون عليه ، وأبعده عن التكلف والتمحل في السماس التبريرات والتأويلات . إذ التحول من التأويل اللغوي المنضبط وفق اللغة ، واستعمالاتها إلى التأويل الثقافي يفضي إلى تشتيت العلل المنطقية ، والنفسية ، وتحميل النص ما لا يحتمل ، عندما تسمى الأشياء بغير أسمائها ، ولا تقوم العلة المنصوبة على صحة التأويل . وهذه العلل المنصوبة على صحة التأويل تجدها واضحة في تأويل المناسبة ، الذي سماه غير واحد (علم المناسبة). وتسميته بالعلم دليل على ضبطه بقوانين لغة ومقصدية . والمناسبة في اللغة المقاربة .

وكان الإمام أبو بكر النيسابوري المتوفى سنة أربع وعشرين وثلاثمائة من الهجرة أول من أظهر علم المناسبة في بغداد . وتأثره في ذلك فخر الدين الرازي ، والزركشي ، والغرناطي ، والحراي والمراكشي وأبو جعفر الأندلسي ، والباقعي وغيرهم .

قال الرازي : (أكثر لطائف القرآن مودعة في الترتيبات والروابط). وقال الزركشي : (المناسبة علم حسن). وهو عند الباقعي : (علم تعرف منه علل الترتيب ، وموضوعه أجزاء الشيء المطلوب علم مناسبته من حيث الترتيب ، وثمرته الإطلاع على الرتبة التي يستحقها



الجزء بسبب ما له بما وراءه ، وما أمامه من الارتباط ، والتعلق الذي هو كلحمة النسب).

وهذا العلم هو سرّ العربية في أدائها للبحث عن مطابقة المعاني لمقتضيات الأحوال . وهو التفسير البياني النظمي الذي يهتم بكشف علاقات أي القرآن الكريم بعضها ببعض بعد معرفة طرق نظم كل جملة من ذلك فقد كان البقاعي مثلاً ينطلق في تفسيره من الغرض العام للسورة ، وما يتطلبه من مقدمات ، ثم ما يستتبع ذلك من مقاصد ؛ لأن تحديد الغرض من كل سورة طريق إلى معرفة تناسبها ، ثم يقع التدرج في المناسبة بين سور القرآن حتى يشكل القرآن في نظمه ، وترتيب آياته ، وسوره وحدة بنائية متكاملة . بحيث تهيو كل سورة متقدمة لما بعدها ؛ ليقع التدرج ، والترتيب بتلقّي القرآن الكريم .

وكان أبو حيان الأندلسي في البحر المحيط قد أوضح هذا التأويل البياني وقد طبقه في تفسيره قال : (إني أبتدئ أولاً بالكلام على مفردات الآية التي أفسرها لفظة لفظة فيما يحتاج إليه من اللغة والأحكام النحوية التي لتلك اللفظة قبل التركيب ، وإذا كان للكلمة معنيان ، أو معان ذكرت ذلك في أول موضع تقع فيه ، فيحمل عليه ثم أشرع في تفسير الآية ، ذاكرة سبب نزولها إذا كان لها سبب أو نسخها ، ومناسبتها ، وارتباطها بما قبلها ، حاشداً فيها القراءات شاذها ، ومستعملها ، ذاكرة توجيه ذلك في علم العربية ، ناقلاً أقاويل السلف ، والخلف في فهم معانيها ، متكلماً على جليتها ، وخفيها بحيث أني لا أغادر منها كلمة وإن اشتهرت حتى أتكلم عليها مبدئاً ما فيها من غوامض الإعراب ، ودقائق الآداب ، من بديع ، وبيان).

إن هذه الطريق في التأويل تستند إلى علوم العربية من لغة ، ونحو وصرف ، وبلاغة ، ومناسبة تعلق بعض الآيات ببعض استدلالاً

من حيث العموم ، أو الخصوص ، والعقلية ، أو الحسية ، أو التلازم الذهني كالسبب ، والمسبب ، والعلة ، والمعلول ، أو التلازم الخارجي ، حتى تكون الآيات في ارتباط بعضها ببعض كالكلمة الواحدة متسقة المعاني ، منتظمة المباني .

وإذا كان الناس يتساوون ، ولا يتفاوتون في إدراك الظاهرة النحوية الإعرابية ؛ فإن التفاضل في بناء الكلام لا يكون من وجهة النظر الإعرابية ، فقد يكون الكلام مستقيماً إعراباً لكنه غير بليغ وعلى هذا فإن مزية التفاضل بين كلام ، وكلام ليس مرجعها العلم بمواقع الإعراب ، والعلم باللغة ، بل مرجعها العلم بمواضع المزايا والخصائص لما له علاقة بتوخي معان النحو ، وأحكامه ، كما كان يرى عبدالقاهر الجرجاني .

لقد كان الزركشي ينظر إلى علم الأدب على أنه أدوات المفسر وأن المناسبة في التأويل علم حسن . وعليه يفترض أن تتحقق صفتا وثوق العلاقة ، والحسن بين أجزاء النص . والتناسب عند العلماء تناسب إسناد مرده التركيب وتناسب تشوق معنى إلى آخر ، وهذا الأخير يهتم بالروابط المقصدية ويحتاج إلى زيادة احتيال تأويل .

وتناسب الإسناد يبدأ من التناسب في اللفظ تناسباً صوتياً في الحركة ، والحروف ، وأهمية التلاوم في ذلك . فتلاوم الحروف يعد وجهاً من وجوه الفضيلة عند النقاد ، والبلاغيين . ومن التناسب اللفظي كذلك تناسب فواصل القرآن في وفائها بالإيقاع الصوتي الذي يقتضيه السجع ، وتناسبها مع المعاني التي قبلها ، وعلاقتها بما بعدها . وهناك التناسب الاشتقاقي ، كاشتقاق بعض الألفاظ من بعض إذا كان معناها واحداً ، أو بمنزلة المشتق إن كان معناها مختلفاً ، وقد تتوافق صيغتا اللفظين مع اختلاف المعنى . ومن التناسب اللفظي كذلك حمل اللفظ علم اللفظ في الترتيب ؛ فإذا جاء وصفان مثلاً لموصوفين متتاليين قدم الوصف للمتقدم ، وتأخر وصف المتأخر .

وتناسب التركيب يشمل علل النظم بعامه. فالخير مثلاً هو ما تتم به الفائدة. لكن كم أنواعه، وما علل تأخيرته، وتقديمه، وتأخير المبتدأ، وما العوامل التي تؤكد الخبر، أو تخرج به عن الخبرية، وما احتمال صدقه، من كذبه. وما حدود الأسماء من الأفعال، والحروف ومتى يكون الاسم متمكناً، وغير متمكن، ومتى يكون المتمكن منصرفاً وغير منصرف، وما حدود التنكير، والتعريف، والذكر، والحذف، والتقديم والتأخير، والتكرار، ومراعاة النظير، وغير ذلك من الخيارات النظامية. أما تناسب الوحدة في القرآن الكريم فقد نظروا إلى وجوه تناسبها من جهة تناسب اسم السورة، ومفتتحها، ومضمونها، والعلاقة بين آخر السورة، وأول التي تليها. فأنت ترى أن تناسب التركيب يتناول كل أدوات الربط بين الجمل، مما له علاقة بالمعاني، والمباني وكل ما يتشكل منه سياق النص من خلال توالي وتجانس عناصره التي شكلته. انظر مثلاً إلى قول الله تعالى: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازِيدَتْ وَظُنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْن بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نَفْصَلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾. يونس 24.

هذه الآية استشهد بها عبد القاهر الجرجاني في مبحث التمثيل الحاصل من جملة من الكلام، أو أكثر. ففي الآية عشر جُمَل كأنها جملة واحدة إذ الشبه منتزع من مجموع الآيات. وقد استشهد الجرجاني بهذه الآية في مبحث ذكر المشبه به، وضرورة ذكر الماء، واستشهد بها كذلك في مبحث ما يصلح فيه التشبيه الظاهر، ولا يصلح فيه المبالغة والاستعارة. فلو حذفت أداة التشبيه، وقلت: إِنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَاءٌ فَلَا بَدَّ مِنْ تَقْدِيرٍ (مثل).

أما تناسب التشويق، وهو تشويق معنى إلى آخر مما يحتاج إلى

زيادة تأويل ؛ فإن هذا متعلق بسياق تناسب المقاصد الناشئة عن تداعي المعاني الخارجية ، أو العقلية التي يثير بعضها بعضاً كما في قوله تعالى: ﴿ يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحج وليس البر بأن تأتوا البيوت من ظهورها ولكن البر من اتقى وآتوا البيوت من أبوابها واتقوا الله لعلكم تفلحون ﴾ . فما الرابط السياقي بين السؤال عن الأهلة ، ومعنى البر ، وعلاقة ذلك بالتقوى . فبعد الإجابة عن سؤال الأهلة ، وقد اقترن سؤالهم عن الأهلة بسؤالهم عن دخول البيوت من ظهورها للمحرم كما هي عادة بعض العرب في الجاهلية وأول الإسلام كما يتضح من أن الآية نزلت جواباً على سؤالين . وقيل في مناسبة آخر الآية لأولها بأن العطف في الآية من صور العطف المشكلة . فأى رابطة للعطف بين الأهلة ، وحكم إتيان البيوت . وقد تأوّلوا لهذا بأن سؤالهم عن الحكمة في تمام الأهلة ونقصاتها أن وجههم إلى ترك السؤال وتوجيههم إلى أشياء يفعلونها مما ليس من البر في شيء ، وهم يحسبونها براً . ولما كان العطف لا يتم إلا بقرائن معنوية مؤدنة بالربط فإن التأويل في الآية يكون من باب الاستطراد الذي يعد سبباً من أسباب العطف .

ومثل هذا التناسب تجده في رؤوس الآيات عند أصحاب المناسبة . فالفاصلة القرآنية في علم المناسبة تأتي لتناسب مع المعاني التي انتظمت قبلها ، وعلاقتها بما بعدها . وهذا مما يؤكد أهمية البعد المعنوي في البحث عن ترابط المقاصد .

إن مهمة علم المناسبة تنصب في المقام الأول على الكشف عن المقاصد من خلال سياق الإسناد التركيبي ، وسياق التشويق . وبهذا تجاوزت المناسبة في وظيفتها البحث في بناء العبارة الذي أخذ حيزاً كبيراً من اهتمامات البلاغيين إلى البحث في روابط النص ، وعلاقة

الجزء بالجزء ، والجزء بالكل ، دون إغفال للكشف عن جماليات النص لأن هذا يتضح من موافقة بناء العبارة للمقصد .

انظر إلى قول الله تعالى في الآية الأخيرة من سورة الشورى : ﴿ ألا إلى الله تصير الأمور ﴾ . فإن التقديم والتأخير في هذه العبارة القرآنية يفيد الاختصاص . وإذا ما أمعنت النظر وجدت أن هذا التقديم والتأخير لم يكن للاختصاص وحده ، وإنما جاء أيضاً لتحسين الكلام الباعث على الاهتمام به .

وقد تأولوا لبعض القراءات مما يبدو في الظاهر بأنها قد جاءت على غير مجاري الأعدل من التركيب النحوي كما في قوله تعالى في سورة طه ﴿ إن هذان لساحران ﴾ . فقد قرأ غير واحد ﴿ إن هذين لساحران ﴾ . وهذه القراءة موافقة للإعراب مخالفة لرسم المصحف . وتأولوا بأن قراءة رسم المصحف جاءت موافقة للغة بعض القبائل العربية . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن (إن) مبتدأة هنا سواء كانت خفيفة أو ثقيلة ، وليست تحدث في الكلام معنى كما تحدثه أخواتها . وقالوا كذلك إن ألف (هذان) هو حرف التثنية ، وهو حرف الإعراب ، وأنه لم يتغير بعد دخول (إن) فبقي على أصله . وقول آخر بأن (إن) جاءت هنا بمعنى (نعم) أو بمعنى (أجل) . ومثل هذا التأويل النحوي ما جاء في الآية الثانية والستين بعد المائة من سورة النساء في نصب (المقيمين) المعطوف على مرفوع ﴿ لكن الراسخون في العلم منهم والمؤمنون يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك ، والمقيمين الصلاة... الآية ﴾ وقد قرأ بعضهم (المقيمون) بالرفع على العطف . وتأول بعضهم القراءة على النصب . وأن ذلك جاء على المدح من باب التعظيم . أي وأعني (المقيمين) وهناك من تأول لها وجهاً بعيداً كأن تكون معطوفة على (ما) أو على (الكاف) في قبلك .

وانظر تخريجاتهم التأويلية للآية السابعة والسبعين بعد المائة من سورة البقرة .

إن نظم العبارة البليغة له من الطرائق ما لا يمكن حصره . فتداعي المعاني التي يثيرها سياق الموقف ، والخيارات النحوية التي تفتح مغاليق الألفاظ ، ومعانيها البعيدة توسع نظرة المؤول إلى كشف روابط النص ، وعلاقاته الداخلية . وليست الروابط في قوتها ، وحسنها هي ما يتطلبه سياق الحدث ، وآليات النحو فهناك أصول لغوية أخرى تستفرع عنها محاسن الكلام ، تتمثل تلك الأصول في علم البلاغة العربية مما له صلة بصفات الألفاظ ومقاييس المعاني .

وإن هذا التأويل الذي يضع الخبرة اللغوية بقوانينها المطردة ، وغير المطردة أساساً في فهم أسرار النص القرآني وطرائق معرفة الروابط الإسنادية في بناء العبارة القرآنية وعلاقتها بالنص القرآني في محيط الآية والسورة وكذلك الرابطة الكبرى رابطة الوحدة النصية ، تضع مسؤولية المؤول في التزود بما سماه القدماء علم الأدب نم الأهمية بمكان تعلماً ، ومحافظة على قوانينها . فاللغة العربية هي لغة البيان الكاشف لأسرار القرآن الذي تعد قراءته واجباً تعديلاً ، وما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب . وعلى هذا يجب عدم اختراق القانون المعياري للغة وهو قانون لا يقف عند حد المطرد منها بل يتجاوزه إلى غيره من لغة العرب السماعية ، فالعرب لا تخرج عن مطرد لغتها إلا وهي تريد به وجهاً . كما قال سيبويه .

إن هذا النظام اللغوي البياني الذي تتأخى وحداته النحوية والصرفية والبلاغية والاستدلالية في بناء النص لم يكن من تأصيلات المفسرين من أصحاب علم المناسبة . فأبو بكر النيسابوري الذي يعد أول من أظهر هذا العلم في تفسيره كان قد توفي في مطلع القرن الرابع الهجري . وكان الجاحظ المتوفى سنة خمس وخمسين بعد المائتين من

الهجرة قد أصل مفهوم البيان العربي فيما سماه (البيان ، والقران ، والإفراغ الواحد). هذه المفردات التي طورها عبدالقاهر الجرجاني وسماها [علم البيان] في مقدمة الدلائل ، بنى عليها رؤيته في قضية النظم . وفي الأسرار بنى رؤيته في قضية البيان من وجهة النظر البلاغية .

ثم تلقف السكاكي في المفتاح هذا المفهوم الشمولي للبيان ، وسمى البيان في أصوله ، ومفرداته اللغوية ، ومتعلقاتها الإستدلالية (علم الأدب) وليس بعيداً أن يكون عبدالقاهر ومن تأثره من البلاغيين قد وقفوا على جهود أبي بكر النيسابوري في علم المناسبة ، وأفادوا منه .

فإذا كان الأدب الذي تأصل في الدراسات العربية البيانية منذ الجاحظ قد عالج آليات النظم فيما يخص بناء العبارة القرآنية أو الأدبية؛ فإن علم المناسبة قد تناول آليات النظم فيما يخص العبارة وما هو أوسع من العبارة ، وذلك فيما يتعلق بالبحث عن وحدة النص من خلال علاقات مقاصده بعضها ببعض من حيث تناسب الإسناد التركيبي ، أو تناسب تشويق معنى لمعنى آخر مما يحتاج إلى زيادة تأويل . وهذا يمنح هذا العلم فرصة الاستفادة منه من وجهة النظر التطبيقية في قراءة النص المشكل . دون إغفال لآليات آخر لها صلتها بحل إشكالية قراءة النص المشكل . والنص المشكل الذي يحتاج إلى زيادة تأويل هو ذلك النص الذي فيه من الخفاء والعمق المعرفي وفيه من دقة الصنعة ما يثير كثيراً من إشكاليات القراءة . وكذلك النص الذي جاءته الإشكالية من معوقات بعضها يتصل بالمبدع من حيث عدم كفاءة الخبرة الإبداعية ، وما تحدثه هذه الخبرة الضعيفة من ضعف القرائن ، وتشتتها ، وعدم كفايتها في التعبير عن التجربة تعبيراً كافياً ، أو من حيث هندسة التجربة هندسة ذهنية تصل بالنص إلى مستوى بعيد من التعمية ، والإلغاز . فالنص المشكل من جهة عمق الصنعة ودقتها يجلي ولو بعد حين . والنص

المشكل من جهة ضعف الخبرة الإبداعية الإنتاجية ، أو من جهة الهندسة الذهنية الجافة يبقى غامضاً في الأغلب الأعم نظراً لما يعتوره من نقص في كفاءة المناسبة .

إننا حين نطرح علم المناسبة عنصراً من عناصر قراءة النص المشكل فإننا نوميء بذلك إلى أن قوانين الكتابة الغيرية التي تسلت إلى الكتابة العربية عبر منافذ عربية ليست قادرة على حل إشكالية القراءة النصية العربية . وليست هي العنصر الأساس من عناصر القراءة ، لكنها عنصر لا يمكن إغفاله من إجراءات القراءة إذ لها قيمتها التي لا يمكن تجاهلها فيما يخص تلك القوانين بالمشاركات المشاعة . لكن ليس من الحصافة النقدية تضخيمها أو عطاؤها مكاناً تقويمياً ليس لها . لسبب واضح هو أن النص الأدبي العربي قد أنتجته الذهنية العربية والحس العربي هذه حقيقة . والقوانين العربية قوانين منتمية من حيث بعدها الفلسفي ، ومن حيث معياريتها الأدبية التطبيقية . لذلك تجد انسجاماً واضحاً بين أنساق المنتج الأدبي العربي بعامة لأنه أنتج ضمن تشكيلات ذهنية ، ولغوية تشكل منها العقل والحس . فمهما كانت قوة التأثيرات الغيرية في مزاحمتها مخزون ذهن الأديب المنتج ؛ فإن ذلك لا يعني بعد تلك النصوص عن أصالة بيئتها العربية . والمنتج الأدبي العربي في العصر الحديث خير دليل على ذلك .

إن الشعر والقصة والرواية قد حملت في عصرنا الحاضر الهم العربي مؤكدة على هذه الخصوصية . خصوصية المرجعية العربية . إذ نظرت إلى المشكلات العربية المعاصرة بروى عربية وليست غير عربية . ونقل التقنية الفنية الغيرية في كتابة النص الأدبي العربي ليس بخارج هذا النص من خصوصيته المعرفية ، ومن إشكاليات المجتمعات العربية . فالمحور المعرفي العربي واحد ، وإن تعددت تقنيات الوصول إليه . وإن



أخطر ما يقود إلى الشك في حقيقة الوجود ، واضطراب الرؤية حول ذلك الإحساس بأن هناك أزمة علاقة بالكون ، والحياة ، والغيب ، وأن هناك أزمة تناقض بين التطلعات والواقع .

فمنظرة غير المسلم للغيب تخضع لمقدمات ونتائج عقلية تتغير بتغير النتائج . أما المبدع المسلم فإنه لا يواجه إشكالية في هذه العلاقة ، ولا في علاقاته الروحية ، فالغيب النصي فيه حل لإشكاليات مشاهد الحياة الواقعية . وهذا لا يعني أن الأديب المسلم يكرر رؤيته المعرفية تكريراً نمطياً لا جديد فيه ، لأن مثيرات الكون كفيلة بتجدد الرؤية . ومن هنا تجد أن علاقة اللغة العربية بالفكر الذي تنتمي إليه علاقة يحددها وضوح الحقيقة الكونية المشاهدة والمثيرة للإبداع . وهذا يجعل النص المشكل معرفياً وأدبياً في دائرة الكفاءة التأويلية .

\* \* \*

بناء المعاني  
عند عبد القاهر  
الجرجاني

عوض بن معيوض الجميعي

## تمهيد :

النقد الأدبي من العلوم الإنسانية ذات المجال الواسع في البحث في النتاج الأدبي والفكري والثقافي علي مرّ العصور ، فلا أحد يستطيع اليوم التقليل من شأن الدراسات والمناهج والنظريات النقدية ، وما وصلت إليه في عصرنا الحاضر من أهمية قصوى باعتبارها : " مفتاح التحكم في كل بحث ، ونجوع كل دراسة " (1) ، كما تشكل اللبنة البناءة ، والوسيلة المفيدة في الغوص عن دقائق القضايا وخفايا المعاني ، وحقائق الأشياء .

بطبيعة الحال ، اختلف النقاد والأدباء والدارسون حول الكيفية التي ينبغي بواسطتها تناول النص الأدبي وقراءته وتحليله . اختلفوا كيف تحلل النص الأدبي كعمل إبداعي ؛ وتقف على عناصره الدلالية . يرى فوكو أن الناقد يعالج العناصر الدلالية وفق النظر إليها من زاوية أنها مستقلة عن المعاني المتعددة التي تقوم بحملها والتعبير عنها ، أي أن العناصر الدلالية المكونة للنص تمثل وحدات أو قل جزئيات وقطع تقوم بوظيفة مركزية في النص (2) .

## النص تشكيل لغوي :

يرى عبدالقاهر أن النص ، سواء في صورته الخيالية والواقعية ، وفي إيقاعه ومضمونه ، يعود بشكل أو بآخر إلى أن يكون عملاً لغوياً . كما يرى أن اللغة علاقات لا مجرد ألفاظ ، أي أن بنية النص الأدبي تعود

إلى طريقة أو طرق نظمه ، وإنشائه ، وتركيبه . اللغة ذات أثر فاعل في حياة الإنسان . وعناصر تحليل اللغة قابلة في أعماقها . أي أن الشعر كامن في القصيدة : في مسالكها الأسلوبية وطرق التعبير بها . عبقرية الشاعر تكمن في اختراع الكلمة . أي في قدرته على امتلاك ناصية اللغة وتسخير طاقاتها وقدراتها ، لا في التعبير عن أفكاره ومشاعره فحسب ، بل في كيفية استخدامه لألفاظها وعباراتها ومكوناتها ، " لابد للشاعر من أن يصدمننا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة حتى نعي ما يريد أن يقول " (3) .

ولعلّ بنية اللغة الشعرية قد كانت من القضايا الأساسية التي شغلت فكره كثيراً ، وتمخض عن ذلك فكرة " النظم " التي وجد أنها من المسوغات الأساسية والركائز الأصلية التي تتدخل في إطلاق كثير من الأحكام النقدية بشأن بنية النص . إنه بمقتضى نظرية النظم ، عند الجرجاني ، يحسم الخلاف القائم بين النقاد في مسألة اللفظ والمعنى ، فلا حسن ولا مزية للكلمة بمفردها ، إلا حين تتسق مع غيرها في تركيب ينم عن حسن ترتيب للمعاني في الذهن " تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن " (4) .

### صفة النظم :

كما نراه يشرح صفة " النظم بقوله : " واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن ، كالأجزاء من الصيغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين ، فأنت بذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولا تقضي له بالحدق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة ، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات ... " (5) .

لم يشأ عبدالقاهر أن يقف بمسألة " النظم " عند حد اختلاف الدلالات وحسب ، بل إنه ليتجه إلى أن يكون وراء كثير من الحسن والمزية التي نراها في البيت أو القطعة من الشعر . والشواهد على ذلك كثيرة جداً . مثال ذلك قول علي بن محمد بن جعفر (6) :

دمن كأن رياضها	يُكْسِنَ أعلام المطارف
وكأنما غدرانها	فيها عشور من مصاحف
وكأنما أنوارها	تهتز في نكباء عاصف
طُور الوصائف يلتف	ين بها إلى طرر الوصائف
وكان لمع بروقها	في الجو أسياف المثاقف

وقف عبدالقاهر عند بنية هذه الأبيات في معرض حديثه عن بلاغة قلب التشبيه أو عكسه ، أي جعل المشبه مشبهاً به للمبالغة ، فقال منوهاً بوظيفة النظم وأثره في ربط الجمل وانسجامها الوظيفي والدلالي : " المقصود البيت الأخير ، ولكن البيت إذا قُطع عن القطعة كان كالكعاب تُفرد عن الأتراب ، فيظهر فيها ذلُّ الاغتراب ، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين ، وأملأ بالزَيْن ، منها إذا أفردت عن النظائر ، وبدت فذة للنظر " (7).

ألا ترى أن الإمام كأنه هنا يقول : لا فضل للمعنى ولا للفظ بعيداً عن السياق والصورة ، والعلاقات المعنوية التي تربط البناء الشعري بأجزائه ... اللغة تنتج المعنى من خلال العلاقات اللفظية وطريقة النظم . بناء المعاني يكمن في حسن النظم ، ودقة الوضع ؟ يقول : " واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغضض المسلك في توخي المعاني ، أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويتشد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباني ، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك ، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين " (8).

يرى علاء الدين رمضان السيد أن الإمام عبدالقاهر قد أوضح بما لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ تثبت لها المزية وخلافها لا من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة ، بل من حيث ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ<sup>(9)</sup>. كما يؤكد أن الإمام عبدالقاهر يعتبر سابقاً بمفاهيم مدرسة التحليل اللساني التي رآها سوسير ، إذ يرى الجرجاني أن علاقة الشاعر باللغة أشبه بعلاقة الصانع الحاذق بالمادة الخام ، فهو يعيد تشكيل المادة الخام (الألفاظ) لا يصنعها ؛ فالألفاظ موجودة قبله ومتواضع على معانيها، لكنه يعيد نسجها في علاقات جديدة لتنتج دلالة جديدة ، وهنا يكون التمايز بين شاعر وشاعر ، وكلام وكلام ؛ " فمفردات اللغة ليست إلا رموزاً لصور ذهنية محصلة من قبل وهي لا تستخدم لذاتها ، بل لتقيم بفضل عوامل الصيغة Morphology ، التي تضيفها إليها ، طائفة من العلاقات بين الأشياء والأحداث "<sup>(10)</sup>.

كما أشار السيد إلى أن مسألة الموازنة التي تعرض لها الجرجاني في مواطن عدّة من دلائله ، قد أعاد بلورتها ريتشاردز (1983 - 1989م) (I. A. Richards) في النظرية السياقية للاستعارة (Contextual theory of Metaphor) وأفاد أن الاستعارة ليست تحويلاً أو نقلاً لفظياً Verbal Shifting لكلمات معينة فحسب ، بل تمثل تفاعلاً بين السياقات المختلفة ، أي أن معنى اللفظة إنما يتحدد في السياق من خلال علاقتها باللفظة أو الألفاظ التي تجاورها<sup>(11)</sup>.

## التقديم والتأخير :

وقف عبدالقاهر عند جماليات التقديم والتأخير وأثرها في شعريّة النص وبناء معانيه ؛ وأشار وفق مفهومه لنظرية " النظم " إلى المكانة

التي تتبوّؤها هذه الظاهرة التي تتعلق أساساً بطبيعة اللغة ، ولا تظهر إلا من خلال التركيب ، هذه الظاهرة التي أدخلها ابن جني ضمن ما سمّاه "شجاعة العربيّة" <sup>(12)</sup>، وتحدث عنها قبل ذلك سيبويه ، مشيراً إلى سر التقديم عند العرب بقوله : " كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أغنى ، وإن كانا جميعاً يهْمَانهم ويعنيانهم " <sup>(13)</sup>.

عبدالقاهر لا يرى أن تقتصر وظيفة التقديم على مسألة العناية فحسب ، بل تتجاوزها إلى الكشف عن منابع الحسن والطلاوة واللفظ والملاحاة ، وأسباب الاريحيّة والإحساس بالنشوة التي تتكون لدى المتلقي .

يقول : " وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال : " إنه قدّم للعناية ، ولأن ذكره أهم " من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ؟ وبم كان أهم ؟. ولتخيلهم ذلك قد صغر أمر " التقديم والتأخير " في نفوسهم ، وهونوا الخطب فيه ، حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبّعهُ والنظر فيه ضرباً من التكلف . ولم تر ظناً أزرى على صاحبه من هذا " <sup>(14)</sup>.

وقف عبدالقاهر أمام وضع الكلام من التقديم والتأخير في مواطن كثيرة من دلائله ، وكشف القناع عن شعريّة هذه الظاهرة ، وأثرها في مؤازرة بناء المعاني ، من خلال الأمثلة العديدة التي ساقها في هذا المجال من مثل قول إبراهيم بن العباس <sup>(15)</sup>:

فلو إذ نبا دهرٌ ، وأنكر صاحب	وسلّط أعداء ، وغاب نصير
تكون عن الأهواز داري بنجوة	ولكن مقادير جرت وأمور
وإنّي لأرجو بعد هذا محمداً	لأفضل ما يرجى أخ وزير

جاء في تعليقه على هذه الأبيات قوله : " فإنك ترى من الرّونق

والطَّلَاوة ، ومن الحس والحلاوة ، ثم تتفقد السبب في ذلك ، فتجده إنْما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو " إذ نبا " على عامله الذي هو " تكون " ، وأن لم يقل : " فلو تكون عن الأهواز داري بنجوةٍ إذ نبا دهرٌ = ثم أن قال : " تكون " ولم يقل " كان " ، ثم أن نكر " الدهر " ولم يقل : فلو إذ نبا الدهر " ، ثم ساق هذا التَّنْكير في جميع ما أتى به من بعد = ثم أن قال : " وأنكر صاحب " ولم يقل : وأنكرت صاحباً - لا ترى في البيتين الأولين شيئاً غير الذي عدته لك تجعله حسناً في " النظم " وكله من معاني النحو كما ترى<sup>(16)</sup>.

قال الأستاذ أحمد محمد ويس في تعليقه على موقف عبدالقاهر في شعريّة التقديم والتأخير في الأبيات السابقة : " وهكذا نرى أن التقديم والتأخير أسهم مع غيره في شعريّة الأبيات ، ولكن عبدالقاهر في تعليقه هذا ... وقف عند حدود الوصف والإشارة من دون أن يتعمق ما وراء الظاهرة من مرامٍ وغايات . وعندي أن السرّ من وراء تقديم الظرف "إذ" وما أضيف إليه من جمل هو جعل المتلقي في لهفةٍ لسماع ما يريد الشاعر أن يتحسّر عليه عبر الأداة " لو " التي تفيد التمني هنا . والحق أن من شأن الجمل الأربع المضافة إلى " إذ " أن تجعل ما سيقوله الشاعر أوقع في نفس المتلقي وأشد تأثيراً مما لو أنه قال ما قاله من غير تقديم ، فكان الشاعر يريد بتقديمه هذا أن يسوِّغ تحسره على نفسه من دهرٍ قد ظلمه ، حتى إذا انتهى إلى البيت الثالث لم يجد حرجاً في أن يطلب النجدة والإغاثة من هذا المدحوح<sup>(17)</sup>.

قلنا : هنا ربطٌ نحوي بين البيتين الأولين ؛ تأزرت فيه ظاهرة " التّضمين العروضي "<sup>(18)</sup> مع وضع التقديم والتأخير في الكلام ، وكان كذلك ما كان من الفاعليّة في بناء المعاني ؛ فعامل الظرف " تكون " لم يرد إلا في البيت الثاني ، وقد فصلت القافية بين جزئي الجملة الواحدة ،



فلم يكتمل المعنى في البيت الاول ، وإنما اكتمل بمجيء الثاني ، وقد عدَّ عبدالقاهر هذه الظاهرة من محاسن النظم والتأليف . ألا ترى أن الأجزاء المكونة للنسيج الشعري هنا ، حين يتناصر البيت وسابقه ولاحقه مما يؤدي إلى تماسك البناء الشعري ، وبالتالي يعبر عن تتابع وتسلسل الأفكار ، في التعبير عن مراد المتكلم ؟!

لا أعتقد أن عبدالقاهر حين يفكك البيت ثم يعيد تركيبه على نحو ما يحولُه مما هو فيه من شعريّة إلى نثريّة ، بل مراده الوقوف على البناء النحوي والدلالي للعناصر التي يتكون منها النص ويتعرّع ، وإلا فلن يعدو جهده أن يكون وجهاً آخر لعبثية الرّفْض البنيوي ، حين يتجرد النص من إنسانيّته ، ويتحول إلى مجرد مظهر ميكانيكي ، بحيث تراه وقد كاد لا يحمل تفسيراً لمعاني الحياة<sup>(19)</sup> .

أليس كذلك ؟

## الحذف :

وفي ظل مفهوم عبدالقاهر للترابط والإحكام في بناء المعاني ، نراه يقرر أن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثانٍ على أول ، وردّ تالٍ على سابق ، وقد ساقه ذلك إلى الحديث عن باب " الحذف "؛ كمبحث من خصائص العربية وسمة من سمات فصاحتها وبلاغتها ، إذ أن بيانها يقوم على الإيجاز والاختصار .

والحذف : إسقاط كلمة للإجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام . هكذا عرفه الرُّماني<sup>(20)</sup> .

كما أشار أبو عبيد القاسم بن سلام إلى أن الاختصار في كلام العرب لا يُحصى ، " وهو عندنا أعرب الكلام وأقصحه ، وأكثر ما وجدناه في القرآن " <sup>(21)</sup> .

ويرى ابن الشجري أن " الحذف " من أفصح كلام العرب لأن المحذوف كالمنطوق به ، من حيث كان الكلام مقتضياً له ، لا يكمل معناه إلا به<sup>(22)</sup>.

وقد عدّه ابن جني من باب شجاعة العربيّة ، وقال : " قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة ، وليس شيء من ذلك إلا من دليل عليه ، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته "<sup>(23)</sup>.

وقال الشيخ عبدالقاهر عن الحذف : " هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة . وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين ، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر ، وتدفعها حتى تنظر ، وأنا أكتب لك بديناً أمثلة مما عرض فيه الحذف ، ثم أنبّهك على صحة ما أشرت إليه ، وأقيم الحجّة من ذلك عليه "<sup>(24)</sup>.

وقد أفسح عبدالقاهر " دلالته " للحديث عن أنواع الحذف وضروبه ، والهيئات التي ترد عليها نصبه الكلام وأساليبه عند الحذف ، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام . ونراه يشترط ما اشترطه غيره من ضرورة قيام دليل على المحذوف .

يقول : " ومن المواضع التي يطردّ فيها حذف المبتدأ " القطع والاستئناف " ، يبدأون بذكر الرجل ، ويقدمون بعض أمره ، ثم يدعون الكلام الأول ، ويستأنفون كلاماً آخر . وإذا فطوا ذلك ، أتوا في أكثر الأمر بخبر ، من غير مبتدأ . مثال ذلك قوله :

وعلمت أني يوم ذا ك منازل كعباً ونهـذا  
قوم إذا لبسوا الحد يد تنمروا حلقاً وقـذا

## وقوله :

هم جَلُّوا من الشرف المعلى  
بناة مكارم وأساءة كلّم  
ومن حسب العشيرة حيث شاءوا  
دماؤهم من الكلب الشفاء

## وقوله :

سأشكر عمراً إن تراخت منيّي  
فتى غير محبوب الغنى عن صديقه  
أيادي لم تُمنن ، وإن هي جَلَّتْ  
ولا مظهر الشكوى ، إذا النعل زَلَّتْ  
ومن ذلك قول جميل (25):

وهل بثينة ، يا للناس ، قاضيتي  
ترنو بعيني مهاة أقصدت بها  
ديني ؟ وفاعلة خيراً فأجزئها ؟  
قلبي عشية ترميني وأرميها  
ريّا العظام ، بلا عيب يرى فيها  
خودّ ، غذاها بلين العيش غاذيها  
ميفاء مقبلة ، عجزاء مدبرة  
من الأوانس مكسال ، مبتلة

يقول معلّقاً على بلاغة الحذف في هذه الأمثلة التي أوردناها " فتأمل الآن هذه الأبيت كلّها ، واستثمرها واحداً واحداً ، وانظر إلى موقعها في نفسك ، وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها ، ثم فليت النفس عما تجد ، وألطفّت النظر فيما تحس به ، ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر ، وأن تخرجه إلى لفظك ، وتوقعه في سمعك ، فإنك تعلم أن الذي قلتُ كما قلتُ ، وأن ربّ حذف هو قلادة الجيد ، وقاعدة التجويد ، وإن أردت ما هو أصدق من ذلك شهادة وأدلّ دلالة ، فانظر إلى قول عبدالله بن الزبير يذكر غريماً له قد ألحّ عليه:

عرضت على زيد ليأخذ بعض ما  
فدبّ دبّيب البغل بألم ظهره  
يحاوله قبل اعتراض الشواغل  
وقال : تعلم ، إنني غير فاعل  
وأخرج أنياباً له كالمعاول  
تثأب حتى قلتُ : داسع نفسه

الأصل : حتى قلت : " هو داسع نفسه " ، أي حسبته من شدة التثاؤب ، ومما به من الجُهد ، يقذف نفسه من جوفه ، ويخرجها من صدره ، كما يدسع البعير جرّته ، ثم إنك ترى نصية الكلام وهيئته تروم منك أن تنسى هذا المبتدأ ، وتباعده عن وهمك ، وتجتهد أن لا يدور في خلدك ، ولا يعرض لخطررك وتراك كأنك تتوقاه توقّي الشيء تكره مكانه ، والثقل تخشى هجومه<sup>(26)</sup> .

كما نراه يقرر أن بناء المعاني والتعبير عنها قد يرد بذكر الأفعال المتعدية ، من غير التعرض لذكر المفعولين ، فيصير الفعل المتعدي كغير المتعدي مثلاً ،... أي لا نرى له مفعولاً ولا لفظاً ولا تقديرأ. من ذلك قولهم : " فلان يعطي ويجزل ، ويقرّي ويضيف " و"فلان يحل ويعقد ، ويأمر وينهى " أي صار بحيث يكون منه حل وعقد ، وأمر ونهي وضر ونفع<sup>(27)</sup> .

كما نراه يتعرض لبارع الحذف الخفي ونادره ، ذلك الحذف الذي تدخله الصنعة الشعرية فيتفنن ويتنوع ؛ حين تطرحه وتتناساه ، وتدعه يلزم ضمير النفس . من ذلك قول طفيل الغنوي لبني جعفر بن كلاب :

جزى الله عنا جعفرأ حين أزلت	بنا نعلنا في الواطئين فزلت
أبوا أن يملونا ، ولو أن أمنا	تلاقى الذي لاقوه منا لمّت
هم خلطونا بالنفوس وأجأوا	إلى حجرات أدفأت وأظلت <sup>(28)</sup>

قال عبدالقاهر : " فيها حذف مفعول مقصود في أربعة مواضع قوله : " لمّت " ، و" ألبأوا " ، و" أدفأت " و" أظلت " ، لأن الأصل : " لمّتنا " ، و" ألبأونا إلى حجرات أدفأتنا وأظلتنا " ، إلا أن الحال كما ذكرت لك ، من أنه في حدّ المتناسي ، حتى كأن لا قصد إلى مفعول ، وكأن الفعل قد أبهم أمره فلم يقصد به قصد شيء يقع عليه ..<sup>(29)</sup> .

أما ترى الآن وقد اتضحت سبل معرفة بناء النصّ الشعري عند شيخ البلاغة ، أن موقف الشاعر تجاه استخدام طاقات اللغة وقدراتها يتخذ أهميةً بالغةً كبيرة في سبل دراسة وظيفة لغته الشعرية ؟

وأن الموقف المتفحص لهذه النظرة من شأنه أن يدعم جهد الناقد في التعرف على الوظيفة المهيمنة في نتاج الشاعر ؟

وإذا كان النص يمثلُ أمراً جديداً بالنسبة للقارئ ، فإن العمليات المستمرة للنقد الأدبي تزيد من تعسيق فهمنا للنص وإعادة تفسيره وتشكيله . لكن قراء النقد العربي لا يدرك كثير منهم أن النقد تأويل . وهذا التأويل مناط عناية عبدالقاهر في " دلائل الإعجاز " ، " وله فيه صفحات مضيئة عميقة لم تلق حظها من التأمل والمراجعة " (30) .

لقد كان عبدالقاهر مشغولاً بالعلاقة بين اللغة والعالم ودراساته جاءت خلاصة للنظر العقلي والتصور المنطقي لحقائق الأشياء . ألا ترى أنه كان يقلّب اللغة تقليباً مثيراً ؟ وأن جهوده في سبيل الوصول إلى معرفة بناء النص لازالت مثمرة في عصر كثر فيه استحداث نظريات استحدثتها مخاض الفكر الحديث ؟!

## إحالات وتعليقات

(1) الطاهر وعزيز : مقدمة كتاب : المنهجية في الأدب والطوم الغنسانية ، (تأليف جماعي)، دار توبقال ، ط الأولى ، 1986م ، ص 7 ، وانظر : إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي " بحث في : علامات في النقد ، لعبدالعالي بوطيب ، ج 26 شعبان 1418 ديسمبر 1997م ، ص 68 .

(2) عبدالمك مرتاض في النقد ، النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ص 53 ، ومدخل في قراءة النبوية ، علامات في النقد ، ج 29 ، ص 19 - 21 .

- (3) شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، دار العلوم للطباعة والنشر ، 1402هـ - 1982 م ، ص 67 ، وانظر : عبدالرحمن بن محمد القعود : " في الإبداع والتلقي - الشعر بخاصة " عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 4 ، سنة 1997م ، ص 166 .
  - (4) أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، جدة ، 1412هـ - 1991م ، ص 22 . وتجدر الإشارة هنا إلى أن عبدالقاهر لم يكن أول من تنبه لفكرة النظم ، فقد سبقه إلى ذلك الجاحظ ، والباقلاني ، والقاضي عبدالجبار ، وإنما لعبدالقاهر بلورة الفكرة إلى نظرية متكاملة ، ولهذا تنسب له .
  - (5) دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه ، أبو فهر ، محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية ، 1410هـ - 1989 ، ص 88 .
  - (6) أسرار البلاغة ، ص 206 ، " والمطارف : جمع " مطرف " وهو رداء من القز فيه أعلام ، و" الطُـرر " جمع " طُرّة " ، وهو أن يقطع للجارية من مقدم ناصيتها كالطُرّة تحت التاج ، لا تبليغ حاجبيهما ، و" المثاقف " هو الذي يحسن المثاقفة بالسيف في الخصام والجلاد ، أي العمل به ، وانظر حاشيته رقم (21) من أسرار البلاغة ص 206 .
  - (7) المرجع السابق .
  - (8) دلائل الإعجاز ؛ ص
  - (9) " البوطيقا (فن صياغة اللغة الشعرية) " ، علامات في النقد ، ج 28 ، صفر 1419هـ - يونية 1998م ، ص 279 .
  - (10) المرجع السابق ، ص 279 - 280 ، وانظر : محمد مندور : في الميزان الجديد؛ ص 149 .
  - (11) البوطيقا ؛ (فن صياغة اللغة الشعرية)؛ ص 279 .
- وانظر :
1. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, Oxford, New York, 1971, p. 89. and C.K. Ogden and I. A. Richards, The Meaning of Meaning, Harcourt, Brace & co. New York, 1984, p. 158.
- ولمزيد من التفصيل حول مفهوم الاستعارة عند عبدالقاهر الجرجاني ، انظر كمال أبو ديب ، في:
- " Al Jourganii's Classification of Isti ara with Special Reference To Aristotle's Classification of Metaphor " in : Journal of Arabic Literature, Vol. 11, 1971, pp.
- (12) ابن جنّي ، أبو الفتح عثمان : الخصائص ج 2 / 382 ، تحقيق محمد علي النجار ، الطبعة الثانية ، دار المهدي ، للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان .
  - (13) سيبويه : الكتاب ج 34/1 ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ط. دار القلم ، القاهرة ، 1996م .
  - (14) دلائل الإعجاز ، ص 108 . وانظر : أحمد محمد ويس " جماليات التقديم والتأخير في الدرس البلاغي " ، علامات في النقد ، ج 29 ، جمادى الأولى 1419هـ - سبتمبر 1998م ، ص ص 279 - 294 .

- (15) دلائل الإعجاز ، ص 86 .
- (16) المرجع السابق .
- (17) جماليات التقديم والتأخير في الدرس البلاغي ، م. س. ص 289 .
- (18) انظر : عوض بن معيوض الجميعي : " التّضمن العروضي وأثره في بناء النّصّ الشعري " بحث في مجلة : علامات في النقد ، ج 30 ، شعبان 1419هـ - سبتمبر 1998م ، ص ص 229 - 268 .
- (19) في عبثيّة الرّفص النبوي ، انظر : عبدالملك مرتاض : " مدخل في قراءة البنيويّة " مجلة علامات في النقد ، المجلد السابع ، الجزء التاسع والعشرون ، جمادى الأولى ، 1419هـ - سبتمبر 1998م ، ص ص 7 - 36 .
- (20) النكت في إعجاز القرآن ص 70 .
- (21) غريب الحديث 2/ 272 .
- (22) الأمالي - المجلس الثاني والأربعون .
- (23) الخصائص : 2/ 360 .
- (24) دلائل الإعجاز ص 146 .
- (25) دلائل الإعجاز ، ص 148 - 150 .
- (26) دلائل الإعجاز ، ص 151 .
- (27) المرجع السابق ، ص 154 .
- (28) المرجع السابق ، ص 158 .
- (29) المرجع السابق ، ص 159 .
- (30) د. مصطفى ناصف ، النّقد العربي : نحو نظريّة ثنائية ، عالم المعرفة ، 255 ، ص 169 ، وانظر د. محمد محمد أبو موسى : مدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاني ، مكتبة وهبة ، ود. طه حسين : البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر ، في مقدمة كتاب نقد النثر ، ود. حمادي صمود : في نظرية الأدب عند العرب ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 64 .



الروابط بين  
الجمال في  
النص الشعري

صلاح الدين حسنين



## 1- بين دراسة الجملة ودراسة النص :

### 1:1 دراسة الجملة :

تتكون الجملة حسب المدارس اللغوية المعاصرة من بنيتين : بنية دلالية وبنية نحوية .

#### 1:1:1 البنية الدلالية :

تعتمد دراسة البنية الدلالية على ما يسمى بالقضية . تتكون القضية من محمول وموضوع واحد أو أكثر . وينقسم الموضوع إلى موضوع أساسي وموضوع ملحق . يشترط في الموضوع الأساسي أن يكون منسجماً مع المحمول . يعتمد هذا الانسجام على محورين هما تحقيق المغزى الدلالي الذي يحدده المحمول لكل موضوع يلحق به ، ويطلق عليه مصطلح الدور الدلالي وتوافر السمات الدلالية المعجمية التي تقوم بالدور الدلالي الذي يتطلبه المحمول .

قد يعرض لهذه السمات الدلالية خرق ، فتستخدم وحدة معجمية ذات سمات دلالية تخالف السمات الدلالية التي يتطلبها الدور الدلالي . هنا يكون قد حدث ما يعكس صفو الانسجام . لذا يركز الدرس اللغوي على وسيلة إعادة الإنسجام إلى هذه الوحدة ، هذه الوسيلة هي المجاز بأنواعه المختلفة : التشبيه والاستعارة والكناية .

قد يعرض للقضية تغير آخر هو أنها قد تخالف قوتها الإنجازية، فنجد مثلاً أن الاستفهام يفيد الإنكار أو التعجب ونجد أن الأمر يفيد الدعاء . هنا تركز الدراسة على كيفية تحديد القوة الإنجازية التي يتطلبها المقام .

## 2:1:1 البنية النحوية :

تعتمد دراسة البنية النحوية على محورين اثنين : الأول هو كيفية صياغة الشكل النحوي النموذجي للقضية ، والثاني هو التغيرات التي قد تطرأ على الشكل النموذجي بالتقديم أو التأخير أو الحذف .

### 2:1:1أ صياغة الشكل النحو النموذجي :

تعتمد هذه الدراسة على عدد من القواعد ، هي :

(1) قاعدة إسناد الوظائف النحوية الأساسية للموضوعات الأساسية ، وهي الفاعل والمفعول في الجملة الفعلية والمتبداً والخبر في الجملة الاسمية وإسناد الوظائف النحوية للموضوعات غير الأساسية وهي المفعول المطلق والمفعول لأجله والمفعول معه والمفعول فيه والحال والتمييز والاستثناء .

(2) قاعدة إسناد الحالات النحوية للفاعل والمفعول من ناحية ولسائر المفاعيل من ناحية أخرى .

(3) قاعدة إسناد العلامة الإعرابية وهذا يعتمد على دور المصفاة الإعرابية .

(4) قاعدة تحقيق سلامة البناء وتشمل التوافق في الشخص والجنس والعدد .

### 2:1:1ب: حصر التغيرات التي تطرأ على الشكل النموذجي للجملة :

وتشمل هذه التغيرات التقديم والتأخير والحذف والزيادة . ( Shi

.(Lonsky, Clouse in Arabic, 15-16)

## 1: 2 دراسة النص :

تعتمد دراسة النص على محورين ، الأول فني والثاني تركيبى .

## 1:2:1 دراسة الجانب الفني للنص :

ترتكز هذه الدراسة على تحديد الوسائل التي يتبعها المبدع ليضيفي على النص خصوصية معينة ، ويجعله ينتمي إلى صنف فني دون آخر كالشعر مثلاً أو القصة ... إلخ .

## 2:2:1 دراسة الجانب التركيبي للنص :

تركز هذه الدراسة على محورين هما :

المحور الأول : تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها .

المحور الثاني : تحديد وسائل ربط هذه الجمل لتجعل منها نصاً متماسكاً ، (الأزهر ، الزناد ، نسيج النص) .

هذه الروابط نوعان ، نوع يحقق الانسجام بين جمل النص ، ونوع يحقق الأساق بين جملة .

يعتمد هذا البحث على نص شعري ، هو قصيدة " حاشية على الجرح " للشاعر صالح الزهراني ، ويدرسها دراسة نصية ، فيبدأ أولاً بدراسة البنية الموسيقية للقصيدة ، ثم ينتقل إلى دراسة الجانب التركيبي للقصيدة ، ويركز على وسائل تحقيق الانسجام والاتساق في هذه القصيدة وهو ما أقصده بالربط .

## 2 - البنية الفنية لقصيدة حاشية على الجرح :

### 2: 1 البنية الفنية للقصيدة :

#### 2: 1: 1 القصيدة والبيت :

يعتمد المقطع الموسيقي على دعامتين هما الوزن والقافية .

أ - الوزن : يعتمد الوزن على تفعيلة معينة تتكرر بمعدل معين ، يطلق على تكرار التفعيلة المعنية مصطلح الوزن .

ب - القافية : لكل تفعيلة نغمة معينة ، ويلاحظ أن النغمة حسب مكوناتها تطو وتنخفض ، ويميل المقطع الموسيقي إلى أن تكون نغمته عالية في بدايته ، ثم ينزع هذا الطو إلى الانخفاض التدريجي حتى يصل إلى مرحلة السكون التام ، يشار إلى موضع هذا الانخفاض المؤذن بالسكون في نهاية البيت بمصطلح القافية ، وتمتاز القافية بأنها تلتزم عند النقطة المؤذنة بالسكون التام بصوت معين يتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة ويطلق عليه حرف الروي .

ج - الإيقاع : يميز الدارسون بين التفعيلة من حيث هي تركيب نموذجي، والتفعيلة من حيث الأداء ، فالتفعيلة من حيث هي نموذج تتكون من عدد من الصوامت والحركات أو من عدد من الأسباب والأوتاد ، أما التفعيلة من حيث الأداء فقد يطرأ عليها ما يدعو إلى تعديلها بحذف أحد مكوناتها ، وهنا يطرأ تغيير على النغمة ، فكثيراً ما تنخفض النغمة عندما يحذف أحد مكونات التفعيلة ، هذا التغيير يكسب التفعيلة عذوبة موسيقية لأن الموسيقى العذبة تتحقق بنغمات تتفاوت بين الارتفاع والانخفاض .

## 2: 2 نص القصيدة :

2: 1 يمكن تقسيم القصيدة التي معنا إلى ثلاثة أقسام ، ونص القصيدة في ضوء هذا التقسيم هو كالاتي :

أ -

- 1 - طُمُوحُ أَهْلِ الْمَجْدِ لَا يَنْتَهِي فَهَلْ لَكُمْ صَوْبُ الْعَلَا مَطْمَحُ
- 2 - لَكُمْ مَعَ الْمَاضِي دَمٌ مَعْرَقٌ وَأَحْرَفُ بَيضاً لَا تُمْسَحُ

ب -

- 3- وفارسُ رَجُلَاهُ في خَفَقِهَا  
4 - ما اهتَزَّ حبلُ السَّرَجِ من تحته  
5- فتوحه لَغَزٌ ، وصَوَلَاتُهُ  
6 - محجَّلٌ مثلُ صَبَاحِ الهَوَى
- روائعُ الأتَعَامِ تُسْتَمَلَحُ  
ولا عَرَفْنَا مُهْرَةَ يُجْمَحُ  
حصنٌ من الأسرار لا يُفْتَحُ  
مُعَرَّرٌ مُسْتَوْقِرٌ مُفَضَّحُ

ج -

- 7 - فكيف تخبُو النارُ في زنده  
8 - يا سيدي أَكْبَرَتْنَا جَاهِلًا  
9 - نغلي بما يَجْرِي لنا ، ما لنا  
10 - يا سيدي ، مَرُّ صريحِ الهوى  
11 - اليوم باتت أنها لُغْبَةٌ  
12 - فليسقط الأبطالُ في عَرْضِهِم
- وَزَنَدُهُ نَزَاةٌ تَقْدَحُ  
أسرارًا ، أسرارًا تَفْضَحُ  
ذَنْبٌ ، بما في عُمَقِنَا نَنْضَحُ  
إن الهوى من طبعه يجرُحُ  
أبطالها يمشون ما فَتَّحُوا  
وليسقط الجمهورُ والمسرحُ

د -

- 13 - رَمَانَا - يا سيدي - خَامِدٌ  
14 - يَكْبُو كَرِيمُ الخيل ، لا يَنْثِي  
15 - الفارسُ المِقْدَامُ قد يُبْتَلَى  
16 - إذا استطاب البذلُ كَفُّ امرئ
- لكنَّ فيه جَمْرَةٌ تَذْبَحُ  
عن غَايَةٍ من أَجْلِهَا يَضْبَحُ  
وَزَلَّةُ الأبطالِ لا تَقْدَحُ  
فكلُّ بَندٍ عنده يَسْمَحُ

الوزن :

تخضع القصيدة لوزن السريع . وتفعيلات هذا الوزن ست هي  
مستفعِلن مستفعِلن مفعولات مستفعِلن مستفعِلن مفعولات ، ونغمات هذا  
الوزن منخفضة كلها ولكنها تعلو في العروض والضرب بسبب مفعولات.  
ولا تتحقق العذوبة الموسيقية من تكرار تفعيلات الوزن ولكنها تتحقق  
بالتغييرات التي يدخلها الشاعر على هذه التفعيلات مستخدماً الزحافات

والعلل . وفي القصيدة التي معنا نوع الشاعر من تفعيلاته باستخدامات الزحافات والعلل . استخدم الشاعر من الزحافات الخبن والطبي ، وفي الخبن يحذف الثاني الساكن من مستفعلن فيصبح متفعلن ، وفي الطبي يحذف الرابع الساكن من مستفعلن فيصبح مستعلن ، أما في مفعولات فالشاعر استخدم زحافاً هو الطبي ، واستخدم علة هي الكسف ، وتعني حذف آخر الوند المفروق ، هذا يعني أن الشاعر أجرى حذفين على مفعولات هما حذف الرابع الساكن وحذف آخر الوند المفروق ، أي أنه حذف الواو الساكنة وحذف التاء المتحركة ، ومن ثم أصبح ما تبقى من التفعيلة مفعولات حرف متحرك فحرف ساكن فحرف متحرك ثم حرف متحرك فساكن ، أي أن هذه التفعيلة أصبحت تتكون من سبب خفيف + وتد مجموع ، أي أن هذه التفعيلة ستصبح فاعلن .

الجدول الآتي يوضح الزحاف والعلل في القصيدة :

البيت	الشطر الأول		الشطر الثاني	
	الحشو		العروض	
	الضرب	الحشو	الضرب	الحشو
	مفعولات	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن
1	خبن	.....	طي وكسف	خبن
2	خبن	.....	طي وكسف	خبن
3	خبن	.....	طي وكسف	خبن
4	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن
5	خبن	.....	طي وكسف	خبن
6	خبن	طي	طي وكسف	خبن
7	خبن	مستفعلن	طي وكسف	خبن
8	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن
9	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن
10	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن

11	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
12	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
13	خبين	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
14	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
15	مستفعلن	خبين	طي وكسف	مستفعلن	مستفعلن	طي وكسف
16	خبين	خبين	طي وكسف	مستفعلن	خبين	طي وكسف

## ملحوظات :

- (1) في الأبيات من 1-3 طراً على صدر البيت وعجزه تغييران : خبن في التفعيلة الأولى وطي وكسف في العروض والضرب .
- (2) في البيت 4 طراً تغيير بالطي والكسف في العروض أما في عجز البيت فطراً تغييران الأول في التفعيلة الأولى وهو تغيير بالخبين والثاني وهو تغيير بالطي والكسف في الضرب .
- (3) في البيت 5 طراً تغييران في صدر البيت ، الأول بالخبين في التفعيلة الأولى من الحشو والثاني بالطي والكسف في العروض . وفي عجز البيت طراً تغيير واحد هو بالطي والكسف في الضرب .
- (4) في البيت 6 طرأت ثلاثة تغييرات ، في الشطر الأول ، تغييران في الحشو ، الأول بالخبين في التفعيلة الأولى والثاني بالطي في التفعيلة الثانية . والثالث بالطي والكسف في العروض وفي الشطر الثاني طراً تغييران الأول بالخبين في التفعيلة الأولى من الحشو والثاني بالطي والكسف في الضرب .
- (5) في البيت 7 طراً تغييران في الشطر الأول ، الأول بالخبين في التفعيلة الأولى من الحشو والثاني بالطي والكسف في العروض . وفي الشطر الثاني طراً تغييران الأول بالخبين في التفعيلة الأولى من الحشو والثاني بالطي والكسف في الضرب .

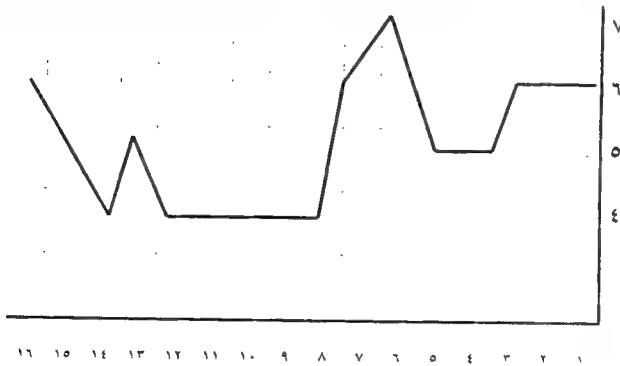
(6) من 8-12 طراً تغير في العروض بالطي والكسف وفي الضرب بالطي والكسف .

(7) في 13 طراً تغير بالخبن في التفعيلة الأولى من الحشو في صدر البيت وتغير بالطي والكسف في عروضه ، أما في عجز البيت فطراً تغير بالطي والكسف في الضرب .

(8) في 14-15 طراً تغير بالطي والكسف في العروض وتغير آخر بالطي والكسف في الضرب.

(9) في 16 طراً تغير بالخبن في التفعيلة الأولى من الحشو وطراً تغير آخر بالطي والكسف في العروض وطراً نفس التغيرين في عجز البيت .

والرسم الآتي يوضح أثر هذه التغيرات في موسيقى هذه القصيدة .



## ملحوظات :

(1) بدأت القصيدة بنغمات منخفضة إذ أن الإيقاع في الأبيات الثلاثة ينخفض عن الوزن النموذجي بمقدار ست وحدات ثم ارتفعت النغمة



في البيتين الرابع والخامس وذلك لأن الوحدات أصبحت خمساً بدلاً من ست وفي البيت السادس انخفضت النغمات إلى أقصى حد حيث أصبحت الوحدات المحذوفة سبعة .

(2) في البيت السابع عادت النغمة إلى مستواها الذي كانت عليه في بداية القصيدة ثم ارتفعت في الأبيات 8-12 حيث وصلت الوحدات المحذوفة إلى أربع وحدات وهذه الأبيات تمثل أعلى نغمة في القصيدة . ويلاحظ أن القصيدة في هذه الأبيات تحولت إلى تصوير الوضع العربي الحالي ، فالشاعر هنا يصرخ مما آل إليه الوضع العربي ، فالعرب مضطربون من هذا الوضع والصراحة بهذا الوضع مرة وتراجع مرارة هذه الصراحة إلى لعبة كشفت وكشف أبطالها .

(3) في الأبيات 13-16 تعود النغمة إلى الانخفاض عن المعدل السابق ، فهي تتراوح بين خمس وحدات وست وحدات محذوفة ، ذلك أن الشاعر في هذه الأبيات يرى أن في العالم العربي ما يلوح به في الأفق من علامات توحى بأن العرب سيعودون إلى ما كانوا عليه من مجد وعزة .

## 2: 2: 2 القافية :

القافية عند الخليل هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله الساكن . ومثالها قول لبيد :

عفت الديار محلها ، فَمَقَامُهَا

فالقافية من فتحة القاف إلى آخر البيت .

وقال ابن كيسان : القافية كل شيء لزمته إعادته في آخر البيت . يستنتج مما سبق أن القافية تعني مجموعات الأصوات التي تتماثل في

آخر كل بيت من أبيات القصيدة ، هذه الأصوات تشمل الصوامت والحركات ، ويمكن تقسيم هذه الأصوات المتجانسة إلى قسمين ، قسم يقع في آخر البيت وسأطلق عليه القافية الخارجية ، وقسم يقع قبل آخر البيت وسأطلق عليه القافية الداخلية ، وفي كل قسم من أقسام القافية نجد أن الصوت قد يكون صامتاً وقد يكون حركة . وفيما يلي إيضاح ذلك.

**القافية الخارجية :** أقصد بالقافية الخارجية العناصر الصوتية التي تقع في آخر كل بيت ، وتتكرر في كل أبيات القصيدة ، هذه العناصر قد تكون صوامت أو حركات .

**الصوامت :** يطلق على الصامت الذي يقع في آخر البيت ، ويتكرر في كل أبيات القصيدة حرف الروي . وحرف الروي في القصيدة التي معنا هو حرف الحاء .

**الحركات :** قد يكون حرف الروي متبوعاً بحركة ، وتسمى القافية عندئذ بالقافية المطلقة ، وقد يكون غير متبوع بحركة ، فتسمى القافية بالقافية المقيدة .

**في القصيدة التي معنا نجد أن حرف الروي متبوع بالضمة القصيرة ، هذا يعني أن القافية في القصيدة مطلقة ، ويلاحظ أنه في البيت رقم (11) أشيعت الضمة فنتجت ضمة طويلة ، هذا هو الوصل (صابر عبدالدايم ، موسيقى الشعر العربي / 168) .**

**القافية الداخلية :** أقصد بها العناصر الصوتية التي تقع قبل حرف الروي ، ويلاحظ أنه في القافية المقيدة قد يقع الصامت قبل حرف الروي متبوعاً بحركة أو غير متبوع بحركة ، أما في القافية المطلقة فيقع الصامت مصحوباً بحركة .

وفي القصيدة التي مغنا تراوحت الحروف التي قبل حرف الروي  
بين : س - ص - ت - د - ض - ل - م - ر . ب . أما الحركة التي تلت هذه  
الحروف فكانت الفتحة القصيرة وجاءت كسرة في البيت السادس .

### 3 - البنية التركيبية للنص الشعري :

سبق أن أوضحت أن دراسة تركيب النص تعتمد على محورين :  
تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها ، وتحديد وسائل ربط هذه  
الجمل ، وأنها تشمل وسائل تؤدي إلى انسجام النص ووسائل أخرى  
تؤدي إلى اتساق النص .

3: 1 تحليل النص إلى الجمل التي يتكون منها :

#### الفقرة أ :

- 1 - طموح أهل المجد لا ينتهي .
- 2 - فهل لكم صوب العلا مطمح .
- 3 - لكم مع الماضي دم معرق وأحرف بيضاء لا تمسح .

#### الفقرة ب :

- 4 - وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنعام تستملح .
- 5 - ما اهتز حبل السرج من تحته .
- 6 - ولا عرفنا مهره يجمع .
- 7 - فتوحه لغز .
- 8 - وصولاته حصن من الأسرار لا يفتح .
- 9 - محجل مثل صباح الهوى ، مغرر مستوفز مفصح .

## الفقرة ج :

- 10 - فكيف تخبو النار في زنده وزنده نزاعة تقدح .
- 11 - يا سيدي .
- 12 - أكبرتنا جاهلاً أسرارنا .
- 13 - نغلي بما يجري لنا .
- 14 - ما لنا ذنب .
- 15 - بما في عمقتنا ننضح .
- 16 - يا سيدي .
- 17 - مر صريح الهوى .
- 18 - إن الهوى من طبعه يجرح .
- 19 - اليوم بانث أنها لعبة .
- 20 - أبطالها يمشون ما فتحوا .
- 21 - فليسقط الأبطال في عرضهم .
- 22 - وليسقط الجمهور والمسرح .

## الفقرة د :

- 23 - يا سيدي .
- 24 - رمادنا خامد .
- 25 - لكن فيه جمرة تذبح .
- 26 - يكبو كريم الخيل .

27 - لا ينثني عن غاية من أجلها يضح .

28 - والفارس المقدام لا يبتلي .

29 - وزلة الأبطال لا تقدح .

30 - إذا استطاب البذل كف امرىء .

31 - فكل بند عنده يسمح .

### 3: 2 البنية الدلالية للنص : تهتم البنية الدلالية للنص

بموضوع النص والانسجام في قضايا النص .

إن موضوع النص يعني أن له معنى نواة يتحدث عنه ، وينبئ  
هذا المعنى عن انسجام البنية الدلالية لقضايا هذا النص . ويتكون النص  
عادة من عدد من الأقسام يشرح كل قسم منها جانباً من جوانب المعنى  
النواة للنص والذي يحقق الانسجام النصي هو وجود جمل رابطة في  
بداية كل قسم تربط القسم التالي بالقسم السابق . (جينية / 38-40) .

سأتناول فيما يلي تحديد موضوع النص للقصيدة التي معنا  
وتحديد أقسام هذه القصيدة ثم أنتقل بعد ذلك إلى دراسة الانسجام في  
قضايا النص .

### 3: 2: 1 موضوع النص الذي معنا هو الجرح العربي . وجاء

الحديث عن هذا الموضوع في ثلاثة أقسام هي :

أ - القسم الأول : تحدث هذا القسم عن أمجاد العرب . واختار  
الشاعر الحديث عن هذه الأمجاد رمزاً هو الفارس العربي ، فتحدث  
عن سماته بأنها تشمل الإقدام والشجاعة والثبات والثقة في النفس  
والسيطرة على الأمور ، وقد رمز إليها بالمهر . ثم تحدث عن  
منجزات هذا الفارس ومنها الفتوحات العظيمة . لذا حقق هذا  
الفارس شهرة عظيمة .

ب - القسم الثاني : بدأ الشاعر هذا القسم بجملة رابطة تسهل الانتقال من القسم الأول إلى القسم الثاني ، تعجب الشاعر في هذه الجملة ممّا آل إليه الوضع العربي المعاصر فتساءل قائلاً : كيف يخبو الزند المشتعل لهذا الفارس ؟ وقال الشاعر في هذا القسم إن هذا الجرح يكمن في أعماقنا وأنا مضطربون بسببه ، ولكن الاعتراف بهذا الواقع أمر مر. يعود هذا الجرح إلى لعبة تمارس على المسرح ويؤديها أبطالها ويصفق لها جمهورها . وفي القسم الثالث بدأه الشاعر بجملة رابطة أوضح فيها أن النار الخادمة تحوي بين رمادها جمرة تشتعل مؤذنة بعودة الأمجاد العربية قريباً ، لذا يقول الشاعر في هذا القسم إن الخيل الكريم يكبو ولكنه لا ينحني والفارس المقدم يواجه زلة ولكنه لا يخضع.

3: 2: 2 الانسجام بين الوحدات المعجمية التي تكون متواليات القضايا في النص .

يعتمد تكوين القضية على التوافق بين الوحدات المعجمية التي تكون القضية وعلى تعبير القضية عن قوة إنجازية تناسب مكوناتها . ولكن النصوص الفنية تمتاز بكسر هذه القواعد . يقول حامد الربيعي إن هذا الانكسار هو الذي يميز اللغة الفنية عن اللغة العادية ، فهذا الانكسار هو الذي يثير التأثير والإثارة في نفس المتلقي ويجعل المعنى يصل إلى قلبه في أحسن صورة من اللفظ . (حامد الربيعي ، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء ، 97-69).

يفسر الدارسون الانكسار أو الخرق في الوحدات المعجمية في ضوء المجاز ويفسرون عدم التوافق بين الضمير ومرجعه بالانلاقات ويفسرون الانكسار في القوة الإنجازية التي تتلاءم مع مكونات القضية بإسناد قوة إنجازية تلائم المقام . (التوليد الدلالي ، محمد غاليم).

3: 2: 1 المجاز : يستخدم النص الذي معنا أنواع المجاز

المختلفة : التشبيه والاستعارة والكناية ، واستفاد الشاعر من هذه الأنواع المختلفة في رسم لوحة فنية صور بها ما يريد التعبير عنه .

## التشبيه في النص :

فتوحه لغز ، يقصد الشاعر بذلك أن فتوحات الفارس القديم يصعب تفسيرها كما يصعب تفسير اللغز ، وهذا تشبيه بليغ .

- صولاته حصن : أي أن صولاته قوية كقوة الحصن ، وهذا تشبيه بليغ أيضاً .

- وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح : أي أن لتحرك رجلي هذا الفارس أصوات عذبة تشبه الأنغام الحلوة ، وهذا تشبيه بليغ .

- محجل مثل صباح الهوى : المحجل من الدواب ما كان البياض منه في موضع الخلاخيل وفوق ذلك . أي أن الفارس له علامات بارزة تشبه العلامات البارزة للصبح عند المحبين ، فكما أن للصبح عند المحبين علامة بارزة تدل على الصفاء فإن تحجيل هذا الفارس علامة بارزة على شهرته .

## ب - الاستعارة في النص :

- لكم مع الماضي : والأصل لكم في الماضي . فنقل الشاعر معنى الظرف مع من المصاحبة إلى معنى حرف الجر / في / ، وهذه استعارة ناتجة عن تضمين الظرف معنى حرف جر .

- نغلي بما يجري لنا : شبه الشاعر اضطراب النفس بغليان الماء وهذه استعارة تشخيصية ناتجة عن اقتران كلمة تشير إلى خاصية بشرية بكلمة تشير إلى شيء مجرد .

- محجل : شبه الشاعر الفارس بالفرس الذي يحيط بلونه الأحمر بياض وهذه استعارة تشخيصية ناتجة عن اقتران الكلمة التي تشير إلى الحيوان بالكلمة التي تشير إلى الإنسان .

- جمرة تذبج : شبه الشاعر الجمرة المشتعلة وسط الرماد الخامد ، بالإنسان الذي يذبج حيواناً وهذه استعارة تجسدية ناتجة عن اقتران كلمة تدل على جماد بكلمة تدل على إنسان .

### ج - الكناية عن النص :

- لكم مع الماضي دمّ معرق : كناية عن أصالة الإقدام والشجاعة عند العرب .

- وأحرف بيضاء لا تمسح : كناية عن سجل العرب الناصع الممتلئ بالمفاخر التي لا تنسى .

- رجلاه في خفقها روائح الأنغام تستملح : كناية عن الثقة بالنفس .

- ما اهتز حبل السرج من تحته كناية عن الثبات .

- صباح الهوى كناية عن صباح معين يميز الهوى وصاحبه .

- صريح الهوى كناية عن المكاشفة من جانب المحبين .

- فكيف تخبو النار في زنده : كناية عن التعجب من فقدان روح الإقدام .

- وزنده نزاعة تقدح : كناية عن تأصيل الإقدام عند العرب .

- إن الهوى من طبعه يجرح : كناية عن قسوة المكاشفة بالحقائق .

- اليوم بانث أنها لعبة كناية عن الخيانة ، أبطالها يمشون ما فتحوا كناية عن الخونة .

3: 2: 2: 2 القضايا التي تفيد قوة إنجازية تخالف القوة الإنجازية الموافقة لمكوناتها :



أمثلة لهذه القضايا :

- فهل لكم صوب العلا مطمح ؟ هذه جملة استفهامية تنصدرها الأداة هل. وتدخل هل على الجملة الفعلية ويطلب بها التصديق ويجاب عنها بنعم أو بلا . وفي المثال الذي معنا دخلت هل على جملة اسمية ولا تفيد الاستفهام إنما تفيد أن الشاعر يجزم بأن للعرب طموحات وينكر غير ذلك .

- فكيف تخبو النار في زنده ، وزنده نزاعة تقدح ؟ تبدأ هذه الجملة باسم استفهام هو كيف ، ومع ذلك تفيد الجملة التعجب من خفوت النار في عوده المتوهج دائماً .

فليسقط الأبطال في عرضهم وليسقط الجمهور والمسرح  
الفعل في هاتين الجملتين فعل أمر ولكنه يفيد الدعاء في  
الجملتين .

3: 2: 3 الالتفات :

1 - طموح أهل المجد لا ينتهي

2 - فهل لكم صوب العلا مطمح ؟

هنا لم يستخدم الشاعر في جـ 2 ضميراً يعود على أهل المجد وهو ضمير الغائب ولكنه عدل عنه إلى ضمير المخاطب .

4 - البنية التركيبية للنص

تعتمد الدراسة النصية على الأساق لدراسة البنية التركيبية للنص . ويقصد بالأساق الربط بين جمل النص . يقوم الربط على أربعة

أسس هي : الربط بأداة من أدوات العطف والربط بوسيلة منطقية والربط باستخدام الضمير العائد والربط بين متواليات أحداث : ( زمن النص).

#### 4: 1 الربط بأداة من أدوات العطف :

4: 1: 1 الربط بالواو : الواو التي تربط بين جملتين هي واو الاستئناف ويقال لها واو الابتداء ، وهي الواو التي يكون بعدها جملة غير متعلقة بما قبلها ، في المعنى ولا مشاركة لها في الإعراب . (الجنبي الداني / 163)، ويشترط للربط بالواو وجود جامع بين الجملتين، يعني وجود جهة جامعة تصل الجملة الثانية بالأولى ، ويقصد بالجامع ما يلي:  
اتحاد المسند إليه أو المسند أو القيد في الجملتين .

قال الشاعر :

يتقي أناس ويشقي آخرون بهم      ويسعد الله أقواماً بأقوام

هنا نلاحظ الاتحاد بين المسند إليه أناس وآخرون ، واتحاد بين القيد وهو بهم وبأقوام .

2 - التضاد بين المسند إليه أو المسند أو القيد في الجملتين : نحو محمد يُعطي ويمنع .

3 - شبه التضاد بين الجملتين نحو قوله تعالى : ﴿ أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ، وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ، وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ، وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴾ . (الغاشية ، 17-20). وهذا هو ما يقصده البلاغيون بشبه التماثل .

4 - أن يكون بين الجملتين تناسب ، وهو أن يكون بين الجملتين رابطة تجمع بينهما ، كأن يكون المسند إليه في الأولى له تعلق بالمسند

في الثانية ، وكأن يكون المسند في الأولى معاثلاً للمسند إليه في الثانية أو مضاداً له .

قال الشاعر :

يُشَمِّرُ لِلْجَّ عَنْ سَاقِهِ وَيَغْمُرُهُ الْمَوْجُ فِي السَّاحِلِ

قال تعالى : ﴿ فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً ﴾ .

قال تعالى : ﴿ إن الأبرار لفي نعيم وإن الفجار لفي جحيم ﴾ .

وقد وصف الخطيب هذا النوع من الربط بأنه يرجع إلى التوسط بين كمال الانقطاع وكمال الاتصال . (عبدالمتعال الصعيدي ، بغية الإيضاح ، 73/2-74) .

5 - دفع إيهام خلاف المقصود ، ويحدث هذا الرط بين جملتين تختلفان خبراً وإنشاء ، وحققهما عدم استخدام الواو نحو قول أحد البلغاء : لا ، وأيدك الله . (عبدالمتعال الصعيدي ، 73) .

وفي النص الذي معنا جاءت الواو للربط بين أزواج الجمل الآتية :

أ - الربط بين جـ 3 ، جـ 4 .

جـ 3 لكم مع الماضي دمُ معرق وأحرفاً بيضاء لا تمسحُ  
جـ 4 وفارسٌ رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح

يلاحظ أن المسند إليه في جـ 4 وهو فارس له تعلق بالمسند في جـ 3 ، وهو لكم .

ب - الربط بين جـ 5 ، جـ 6 :

جـ 5 ما اهتز حبل السرج من تحته

جـ 6 ولا عرفنا مهره يجمع

يلاحظ أن الذي برر العطف بالواو بين الجملتين هو أن المفعول به في جـ 5 مهره له تعلق بـ حبل السرج في جـ 6 .

جـ - الربط بين جـ 7 ، جـ 8 :

جـ 7 فتوحه لغز

جـ 8 وصولاته حصن من الأسرار لا يفتح .

يلاحظ وجود علاقة بين الحصن الذي يرمز إلى القوة والغز الذي يرمز هو الآخر إلى النجاح في تحقيق الانتصارات ولا شك أن هذا رمز للقوة فالمناسبة إذن بين المسند في الجملتين .

د - الربط بين جـ 21 ، جـ 22 :

جـ 21 فليسقط الأبطال في عرضهم

جـ 22 وليسقط الجمهور والمسرح

يلاحظ هنا وجود اتحاد بين المسند في الجملتين .

هـ - الربط بين جـ 27 ، وجـ 28 :

27 : يكبو كريم الخيال لا ينثني

عن غاية من أجلها يضبح

28: والفارس المقدام قد يُبْتلى

يلاحظ وجود تضاد بين المسند إليه في جـ 27 ، والمسند إليه في جـ 28 أي بين كريم الخيل والفارس .

و - الربط بين جـ 28 ، جـ 29 :

28: والفارس المقدام قد يُبْتلى

29: وزلة الأبطال لا تقدح

يلاحظ وجود تعلق بين المسند إليه في جـ 28 ، وهو الفارس المقدام وبين القيد في جـ 29 ، وهو الأبطال .

## 1: 4: 2 الربط بالفاء :

الفاء التي تربط بين الجملتين هي فاء الاستئناف : يقول المرادي إن فاء الاستئناف لا تشرك بين الجملتين وهي حرف ابتداء نحو قام زيد ، فهل قمت ، وقام زيد فعمرو قائم . ثم يستطرد ويقول إن هذه الفاء عند التحقيق هي الفاء العاطفة للجمل لقصد الربط بينها وتفيد التعقيب . (الجنى الداني ، 61 ، 76).

وفي النص الذي معنا جاءت الفاء لتربط بين أزواج الجمل الآتية:

### أ - جـ 1 وجـ 2 :

جـ 1 : طموحُ أهل المجد لا ينتهي .

جـ 2 : فهل لكم صوب العلا مطمحُ .

لقد لاحظنا من أمثلة المرادي أن الفاء تربط بين جملتين إحداها خبرية والأخرى إنشائية وهذا ما نلاحظه في هاتين الجملتين ، وتفيد الفاء التعقيب لأن الشاعر جعل طموح العرب للمجد يلي مباشرة طموح أهل المجد ولا فاصل بينهما .

جـ 9 : محجل مثل صباح الهوى مفرر مستوفز مفصح

جـ 10 : فكيف تخبو النار في زنده وزنده نزاعة تقدح

نلاحظ أن الفاء هنا جاءت للربط بين هاتين الجملتين وإحداها خبرية والأخرى إنشائية . وتفيد التعقيب بين شجاعة الفارس العربي

وإقدامه وبين التعجب من خفوت النار في زنده . حقيقة هناك فترة زمنية كبيرة تفصل بين فترة إقدام الفارس العربي وفترة خفوت هذا الإقدام ولكن الشاعر جعل هاتين الفترتين كما لو كانتا متعاقبتين وهذا من بلاغة التعبير .

ج - الربط بين ج - 20 ، ج - 21 :

ج-20 : أبطالها يمشون ما فتحوا

ج-21 : فكل بند عنده يسمح

هذه هي الفاء الواقعة في جملة جواب الشرط وجاءت لتربط بين هذه الجملة وجملة الشرط . ويطلق عليها المرادي مصطلح الفاء الجوابية وتلازمها السببية ولا تفيد الترتيب . (الجنى الداني ، 69).

4: 1: 3 الربط بـ " لكن " :

لكن حرف يفيد الاستدراك ، أي أنه ينسب لما بعده حكماً مخالفاً لحكم ما قبله ، ولذلك لا بد أن يتقدمها كلام مناقض لما بعدها ، نحو : ما هذا ساكناً لكنه متحرك ، أو ضد له نحو : ما هذا أبيض لكن أسود . (المغني ، 383).

وفي القصيدة التي معنا نجد أن لكن تفيد الاستدراك وأن ما قبلها يناقض ما بعدها نحو :

رمادنا - يا سيدي - خامد لكن فيه جمرة تدبج

4: 2 الربط بوسيلة منطقية :

ناقش البلاغيون فكرة الربط بوسيلة منطقية تحت عنوان

الفصل ، وأوضحوا أن للفصل ناحيتين ، الأولى تكون فيها الجملة الثانية منقطعة عن الأولى ، والثانية تكون فيها الجملة الثانية مستأنفة للأولى .

#### 4: 2: 1 الجملة المنقطعة عن الأولى :

تكون الجملة منقطعة عما قبلها فيما يلي :

أ - إذا اختلفت عنها خبراً وإنشاءً لفظاً ومعنى ، نحو قولهم : لا تَذَنْ من الأسد ، يأكلُك ، وهل تصلح لي كذا ، أدفع لك الأجرة ، بالرفع فيهما ، أو معنى لا لفظاً ، كقولك : مات فلان ، رحمه الله . أو إذا اتفقت الجملتان خبراً وإنشاءً ، ولكن لا يكون بينهما جامع .

وفي القصيدة التي معنا نجد أن الجمل المنقطعة عما قبلها لاختلاف الجملتين خبراً وإنشاءً تشمل ما يلي :

أ - بين جـ2 وجـ3 :

جـ2 : فهل لكم صوب العلا مطمح .

جـ3 : لكم مع الماضي دم معرق وأحرف بيضاء لا تمسح

يلاحظ أن الجملة 2 إنشائية وجـ3 خبرية .

ب - بين جـ22 ، جـ23 :

جـ22 : وليسقط الجمهور والمسرح

جـ23 : رمادنا - يا سيدي - خامدُ

يلاحظ أن جـ22 إنشائية . وجـ23 خبرية .

ونجد أن الجملتين متفتتان خبراً أو إنشاءً ولكن لا يكون بينهما جامع ومن أمثلتها :

أ - ج4 وج5 .

ج4 : وفارس رجلاه في خفقتها روائع الأنغام تستملح

ج5 : ما اهتز حبل السرج من تحته

يلاحظ هنا عدم وجود جامع بين الجملتين ، وقد أوضحنا أن الجامع يتمثل في اتحاد المسند إليه أو المسند ، أو تضاد أحدهما أو شبه تضاد أحدهما . وهنا لا يتوفر شيء من ذلك .

ب - ج10 وج11 :

ج10 : فكيف تخبو النار في زنده وزنده نزاعةً تقدح

ج11 : يا سيدي .....

ويلاحظ هنا أن ج10 جملة انتقالية تساعد على الانتقال من الفقرة ب إلى ج . أما الجملة (11) فهي تبدأ فقرة جديدة تتحدث عن الجرح العربي . لذا لا نلاحظ وجود جهة جامعة بين الجملتين .

ج - ج24 ، ج25 :

ج24 : رمادنا يا سيدي خامد لكن فيه جمره تذبج

ج25 : يكبوكريم الخيل لا ينتهي عن غاية من أجلها يضبح

يلاحظ أن ج24 جملة انتقالية وج25 جملة تبدأ الفقرة د وهي تتحدث عن الأمل في عودة العرب إلى وضع يشبه وضعهم السابق ويتجاوزون فيه هذا الجرح .

ب - تكون الجملة بمثابة المنقطعة مما قبلها إذا كان العطف عليها موهماً لعطفها على غيرها . مثال ذلك قول الشاعر :

وتظن سلمى أنني أبغي بها بدلاً ، أراها في الضلال تهيم



فالشاعر لم يعطف جملة " أراها ... " على تظن لئلا يتوهم السامع أنه معطوف على أبغى لقربه منه مع أنه ليس بمراد . (الصعيدي، 67/2-68).

وفي القصيدة التي معنا نجد أن الجملة التي بمثابة المنقطعة ما يلي :

13-14-15 :

جـ13 : تغلي بما يجري لنا .

جـ14 : ما لنا ذنب .

جـ15 : بما في عمقنا ننضح .

يلاحظ أن جـ15 بمثابة المنقطعة لذا لم تسبق بالواو حتى لا يظن السامع أنها معطوفة على جـ14 ، في حين أنها مرتبطة بالجملة (13).

4: 2: 2 الجملة المستأنفة للأولى :

الجملة المستأنفة تبين جملة سابقة بأن تكون توكيدها لها أو بدلاً أو عطف أو تفسر جملة سابقة بأن توضح سبباً لها سواء أكان هذا السبب عاماً أو خاصاً أو قد تكون جواباً لسؤال أو بمثابة جواب لسؤال ، وفيما يلي إيضاح لهذه الأحوال .

4: 2: 2: 1 الجملة المستأنفة التي تؤكد ما قبلها :

نحو قوله تعالى : ﴿ ألم ، ذلك الكتاب لا ريب فيه ﴾ (البقرة، 1-2) يقول عبدالقاهر : قوله : لا ريب فيه بيان وتوكيد وتحقيق لقوله ذلك

الكتاب : ونحو قوله تعالى : ﴿ إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون ، ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ، ولهم عذاب عظيم ﴾ (البقرة : 2-7). فقوله : لا يؤمنون تؤكد لقوله : سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم . (دلائل الإعجاز ، 227-228).

4: 2: 2: 2 الجملة المستأنفة التي تكون بدلاً لما قبلها :

نحو قوله تعالى : ﴿ بل قالوا: ما قال الأولون. قالوا أنذا متنا ﴾ ونحو قوله تعالى : ﴿ اتبعوا المرسلين ، اتبعوا من لا يسألكم أجراً وهم مهتدون ﴾.

4: 2: 2: 3 الجملة المستأنفة التي تكون بياناً للأولى :

وذلك بأن تنزل منها منزلة عطف البيان مع متبوعه في إفادة الإيضاح ، نحو قوله تعالى : ﴿ فوسوس إليه الشيطان ، قال يا آدم : هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى ﴾ يقول الخطيب : فصل جملة قال عما قبلها لكونها تفسيراً لها وتبييناً . (الصعيدى ، 62/2-66).

وفي القصيدة التي معنا ، نجد أن ما يلي جمل استئنافية .

أ - 17 ، 18

جـ 17 : مر صريح الهوى

جـ 18 : إن الهوى من طبعه يجرح

يلاحظ أن جـ 18 تؤكد جـ 17

4: 2: 2: 4 الجملة المستأنفة التي تكون جواباً عن سؤال اقتضته الأولى فتفصل الثانية عنها كما يفصل الجواب عن السؤال ويسمى هذا الفصل استئنافاً وهذا الاستئناف ثلاثة أضرب هي :

أ - توضح الجملة الثانية سبباً للأولى : قال الشاعر :

قال لي: كيف أنت ؟ قلت : عليل سهر دائم وحزن طويل

ونحو قوله ﴿وما أبرئ نفسي . إن النفس لأمارة بالسوء﴾ .

ب - تقع الجملة الثانية بعد القول أو ما يشبهه : نحو قوله تعالى ﴿ قالوا سلاماً ، قال : سلام ﴾ .

قال الشاعر :

زعم العواذل أنني في غمرة صدقوا ولكن غمرتي لا تنجلي

ج - من الاستئناف ما يأتي بإعادة اسم ما استؤنف عنه نحو قولك : أحسنت إلى زيد . زيد حقيق بالإحسان . (الصعيدى ، 68/2-72) .

وفي القصيدة التي معنا جاءت الأمثلة الآتية :

أ - ج11 ، ج12 :

ج11 : يا سيدي .

ج12 : أكبرتنا جاهلاً أسرارنا

فالجملة الواقعة بعد النداء مستأنفة .

ب - ج16 ، ج17 :

ج16 : يا سيدي .

ج17 : مر صريح الهوى . وهذه أيضاً واقعة بعد النداء ، لهذا

فهى مستأنفة .

ج - ج12 ، ج13 :

ج12 : أكبرتنا جاهلاً أسرارنا .

جـ13 : أسرارنا تفضح .

جـ13 - جملة استئنافية لأنها تفسر الأسرار بأنها واضحة ،  
والذي أكد الاستئناف تكرار أسرارنا .

د - جـ17 ، جـ18

ج17 : مرَّ صريح الهوى .

جـ18 : إن الهوى من طبعه يجرح .

جـ18 : جملة استئنافية لأنها تؤكد الجملة السابقة .

هـ - جـ19 ، جـ20 :

جـ19 : اليوم باتت أنها لعبة .

جـ20 : أبطالها يمشون ما فتحوا .

جـ20 : جملة استئنافية لأنها توضح أن أبطال اللعبة يتحركون  
دون أن يكشفوا شيئاً عن حقيقتهم .

4: 5 الربط بالضمير :

4: 5 1 الضمير والإشارة :

من المعروف أن للكلمات قوة إشارية أي أنها تشير إلى ما  
يصدق عليها خارج النص ، فعندما أقول " الكتاب " فإن هذه الكلمة تشير  
إلى شيء خارج النص تصدق هذه الكلمة عليه ، قد يكون للضمير قوة  
إشارية ، كضميري المتكلم والمخاطب بأنواعهما ، وهما يشيران إلى  
الشخص الذي يتكلم أو يوجه الكلام إليه ، واستخدام النص الذي معنا  
هذين النوعين من الضمائر ، من ذلك :

جـ2 : فهل لكم صواب العلا مطمع .

جـ3 : لكم مع الماضي دم مرق ، وأحرف بيضاء لا تُمسح .

جـ12 : أكبرتنا جاهلاً أسرارنا .

جـ13 : أسرارنا تفضح .

جـ14 : نغلي بما يجري لنا .

جـ15 : ما لنا ذنب .

جـ16 : بما في عمقنا ننضح .

وهناك من الدارسين من يصف هذين النوعين من الضمائر بأنهما يحيلان إلى خارج النص ، وهما من العناصر الإحالية إلى خارج النص . (لسانيات النص).

## الضمير والإحالة :

يستخدم ضمير الغائب للربط بالعنصر الإشاري داخل النص (أي الأسماء التي تشير إلى مدلولاتها خارج النص)، لذا يطلق عليها عناصر إحالية ، والضمير قد يحيل إلى عنصر سابق وقد يحيل إلى عنصر تال . واستخدم النص الذي معنا هذين النوعين من الإحالة .

فمثال الإحالة إلى السابق :

جـ1 : وفارس رجلاه في خفقها روائع الأنغام تستملح .

فالضمير الهاء المضمومة أحال إلى العنصر الإشاري فارس والضمير (ها) أحال إلى " رجلاه " ويلاحظ أن الشاعر استخدم التغليب ، ذلك أنه غلب الجمع على المثنى .

ومثال الإحالة إلى التالي :

اليوم بانّت أنها لعبة .

فاسم أن وهو " ها " يعود على لعبة ، ووقعت الإحالة بعد الضمير ، هذا هو ما يسميه النحاة بضمير الشأن .

## ضمائر الإحالة والربط :

تستخدم ضمائر الإحالة للربط داخل النص . هناك ثلاثة أنواع للإحالة هي إحالة تفيد المراقبة ، تسمى المراقبة الإحالية anaphoric control وهناك إحالة تفيد المراقبة التركيبية تسمى Syntactic Control وهناك إحالة نصية anaphoric - Textal .

### 4: 5: 2 المراقبة الإحالية :

يقول الدارسون المعاصرون إن الجملة تتكون من نوعين من الوظائف ، وظائف تركيبية ووظائف تداولية . الوظائف التركيبية الأساسية هي الفاعل والمفعول والوظائف التداولية هي المحور والبؤرة Topic & Focus ، المحور هو الشيء الذي تتحدث الجملة عنه أو هو موضوع الحديث ، فعندما أقول مثلاً رجع زيد البارحة ، فيكون زيد هو المحور لأنه هو موضوع الحديث ، أما البؤرة فهي تمثل المعلومة الجديدة التي ينقلها المتكلم وكان السامع يجهلها قبل الحديث أو المعلومة التي يشكّ المخاطب في ورودها أو المعلومة التي ينكر المخاطب ورودها مثل :

#### 1 - رجع زيد البارحة .

فالعنصر البارحة هو الحامل للمعلومة الجديدة لذا فهو البؤرة . وتسمى بؤرة الجديد .

## 2 - البارحة عاد زيد من السفر لا اليوم .

فالعنصر البارحة هو الحامل للمعلومة التي يشك المخاطب في ورودها أو ينكرها وتسمى بؤرة المقابلة .

ويلاحظ أن كلاً من المحور والبؤرة وقعا داخل الجملة ، وهنا يلاحظ أن عنصر البارحة قد قدم إلا أنه مع ذلك منصوب لأنه واقع داخل الجملة .

قد يحدث أن يقدم عنصر إلى خارج نطاق الجملة ، هنا يحدث تفكيك للجملة Dislocation ، قد يكون التفكيك إلى اليمين Right - dislocation ، هذا يعني أن العنصر المفكك أي المنقول من داخل الجملة إلى خارجها يقع إلى يمين الجملة ، هنا يحتل هذا العنصر وظيفة تداولية هي Theme ، ويقابل هذه الوظيفة المبتدأ . ويقصد بهذه الوظيفة موضوع الخطاب أو مُحدّد الخطاب Universey discourse والفرق بين المحور والمبتدأ ، هو أن المحور هو موضوع الجملة أما المبتدأ فهو موضوع الخطاب وقد يكون الخطاب جملة أو عدداً من الجمل ، ويقع المحور داخل الجملة ، ويقع المبتدأ خارج الجملة ، لذلك يميز هذا البحث بين الجملتين الآتيتين :

أ - زيد مجد .

ب - زيد أبوه قادم .

فزيد في (أ) محور وزيد في (ب) مبتدأ . (أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية : 27 ، 67 ، 113). (ويلاحظ أن مصطلح المبتدأ هنا يقصد به المحور خارج الجملة ولا يقصد به المبتدأ عند النحاة).

هذا من الناحية التداولية ، أما من الناحية التركيبية فقد حدث إصعاد Raising للمبتدأ وأصبح ركناً نحوياً وأصعد الخطاب وأصبح ركناً

نحوياً آخر ، أطلق النحاة على الأول المبتدأ أما الثاني فأطلق عليه الخبر وأسندت حالة الرفع إلى كل واحد منهما . ويلاحظ أنه عند تفكيك الجملة ونقل العنصر من مكانه الأساسي في الجملة إلى موقعه في الابتداء فإنه يخلفه ضمير يطابق الاسم في سماته الذاتية ، أي الشخص والعدد والجنس ، ولكنه لا يطابقه في الوظيفة النحوية . والاسم في موقعه الجديد يراقب بواسطة الضمير موقعه الأساسي . (الفاسي الفهرس ، اللسانيات واللغة العربية).

وهذه هي المراقبة الإحالية من أمثلة ذلك في النص الذي معنا .

وفارس رجلاه في خفقه روائع الأنغام تستملح

يلاحظ هنا أن (فارس) يراقب موقعه الأساسي بواسطة ضمير الغائب ، أي أنه كان داخل الجملة يقع مضافاً إليه ، هذا هو السر في أن الضمير لا يطابق الاسم في وظيفته النحوية .

#### 4: 5: 3 المراقبة التركيبية :

قد يحدث أن ترتبط جملة بجملة أخرى ، وتفيد معان كثيرة من بينها الحال والنعت . هنا لابد أن ترتبط الجملة التي تقوم بوظيفة الحال أو النعت بالجملة الأساسية بواسطة ضمير ويسمى ذلك بالمراقبة التركيبية ، من أمثلة ذلك قوله تعالى : ﴿ ولا تمنن تستكثر ﴾ . "المندر: 6" .

فهنا الضمير المستتر في تستكثر وتقديره أنت يعود على الضمير المستتر في فعل الأمر تمنن وتقديره أنت ، وساهم هذا الضمير في ربط جملة تستكثر بجملة تمنن ، فهنا المراقبة مراقبة تركيبية لأن الضمير في جملة تستكثر يعود على الضمير الذي تفسره الجملة الجديدة وهو ضمير المخاطب . هذا الربط هو الذي جعل مثل هذه الجملة لها محل من الإعراب ومن المعروف أن الجمل الواقعة بعد المعارف أحوال .



عند فقدان الضمير الرابط ، تستخدم بدلاً منه الواو للربط كذلك وهذه هي واو الحال . قال تعالى : ﴿ ولا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى ﴾ فجملة أنتم سكارى ترتبط بالضمير المخاطب في تقربوا ، وهذا يبرر الاستئناف وهذه الجملة لم تحتو على ضمير رابط لذا جاءت الواو بدلاً منه رابطية . هذه هي واو الحال . (المغني 536 - 537).

ونفس الشيء تفسر به جملة الصفة إلا أنها لا ترتبط بالواو كما رأينا في جملة الحال ، ويبدو ، أن هذا هو الذي جعل الخطيب ينكر أن تكون الواو رابطية في جملة الحال ويؤكد أنها استئنافية " الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة / 168 - 169 ) ، ولكننا لا نوافق على هذا لأن الضمير الرابط هو الذي يميز الجملة التي لها محل من الإعراب من التي لا محل لها من الإعراب .

روائع الأنعام <u>تستملح</u>	رجلاه في خفقها
وزنده نزاعة <u>تفدح</u>	ولا عرفنا مهره <u>يجمح</u>
عن غابة من أجلها <u>يضح</u>	فكيف تخبو النار في زنده
	<u>أبطالها يمشون ما فتحو</u>
	يكبو كريم الخيل لا ينثنى

ومن أمثلة الجملة الواقعة صفة في النص :

وأحرف بيضاء لا <u>تمسح</u>	لكم مع الماضي دم معرق
<u>حصن من الأسرار لا يفتح</u>	..... وصولاته
	..... وزنده نزاعة <u>تقدح</u>
	..... لكن فيه جمرة <u>تنج</u>

4: 5: 4 الضمير الذي يربط بين جمل النص :

1- في القسم الأول من النص يتحدث الشاعر عن الفارس ثم

استخدم في الجمل التالية له ضمير الغائب يعود عليه ، الأمثلة الآتية  
توضح ذلك :

روائع الأنغام تستملح	وفارس رجلاه <sup>(1)</sup> في خفقها
ولا عرفنا مهره <sup>(3)</sup> يجمع	ما اهتز حبل السرج من تحته <sup>(2)</sup>
حصن من الأسرار لا يفتح	فتوحه لغز <sup>(4)</sup> ، وصولاته <sup>(5)</sup>
مغرر مستوفز مفصح	محجل <sup>(6)</sup> مثل صباح الهوى
وزنده <sup>(8)</sup> نزاعة تقدح	فكيف تخبو النار في زنده <sup>(7)</sup>

يلاحظ أن ما تحته خط من الأمثلة السابقة هو ضمير الغائب ويعود على فارس الذي تصدر هذه الأمثلة ويلاحظ أنه تكرر ست مرات بتكرار الجمل الست ، ويلاحظ أن هذا الضمير يختلف عن ضمائر الإحالة السابقة ، لذا نجده يرتبط بالفارس في صدر هذه الأبيات . هذا هو الضمير الذي يربط بين جمل النص .

#### 4: 6 الربط بين متواليات الأحداث في النص :

سبق أن أوضحت أن البنية الدلالية للنص تهتم بأن يكون للنص موضوع . يرى جريماس أن الموضوع ينقسم إلى ثلاثة عناصر أساسية هي ذات وحدث وعلاقة بينهما والزمن هو الذي يمثل العلاقة التي تربط بين الذات والحدث . وتوصف هذه العلاقة بأنها دينامية أو متحركة ، يقول جريماس إن الذات والحدث والزمن عوامل تشكل عالم النص ، ولكننا لا نستطيع أن نفصل عالم النص عن منشئه أو متلقيه ، ذلك أن الحدث قد يكون متزامناً مع إنشاء النص أو سابقاً عليه أو تالياً له وكذلك الأمر بالنسبة إلى المتلقي ، ي ضوء ذلك يدرس الباحثون زمن النص في ضوء ثلاثة محاور هي :

المحور الأول : تحديد وقت إنشاء النص أو وقت قراءة النص  
أو الاستماع إليه يوصف هذا التحديد بأنه الزمن المعطى الأولي .

المحور الثاني : تحديد النقطة الزمنية التي تبدأ معها أحداث النص وترتيب أزمنة أحداث النص ترتيباً تعاقبياً . يوصف زمن هذه الأحداث بالزمن الإشاري ، أي إشارة إلى ارتباطها بالزمن المعطى الأولي .

المحور الثالث : هناك أحداث ترتبط بالزمن الإشاري ، توضحها الأفعال في الجمل الفرعية التي ترتبط بالجمل الرئيسية . هذه الأحداث قد تكون متزامنة مع الحدث الإشاري أو سابقة عليه أو تالية له . توصف أزمان هذه الأحداث بأنها تمثل الزمن الإحالي (الأزهر الزناد ، نسيج النص).

الخلاصة هي أن لدينا ثلاثة أنواع من الزمن في النص هي الزمن المعطى الأولي والزمن الإشاري والزمن الإحالي .

4: 6: 1 وفي النص الذي معنا حدد الشاعر الزمن المعطى الأولي وهو 1411/12/10 هـ ، وبدأ قصيدته مشيراً إلى هذا الزمن المعطى الأولي وهو التأكيد أن العرب أمة طموحة في البيت الأول .

#### 4: 6: 2 الزمن الإشاري :

(1) أوضح الشاعر أن الزمن الإشاري أي زمن أحداث النص يسبق الزمن المعطى الأولي وحدد هذا الزمن بالزمن الماضي . يقول في البيت الثاني مباشرة :

لكم مع الماضي دَمٌ مُعْرِقٌ وأحرف بيضاء .....

وأوضح الشاعر في خمس أبيات تالية وقائع الماضي ، رمز إليها بالفارس وحدد سمات الفارس بأنها تشمل الثقة في النفس وفي الخطوات التي يقوم بها هذا الفارس والثبات والسيطرة على الأمور

وتحقيق الانتصارات الضخمة والقيام بالصلوات القوية واليقظة . هذا هو الحدث الأول من أحداث الزمن الإشاري .

(2) يبدأ الحدث الثاني بتغيير الوضع العربي ببدا خفوت النار في زند الفارس وإيضاح سبب ذلك ، فهو يرجع إلى ما آل إليه وضعنا المعاصر ، وهنا لابد أنه لا يرجع إلى الأصالة العربية بقدر ما يرجع إلى لعبة دبرها أبطالها وشجعها جمهورها .

(3) يبدأ الحدث الثالث برجاء الشاعر بأن يسقط هؤلاء الأبطال وهذا الجمهور تمهيداً لعودة روح الإقدام والشجاعة ، وبرهن الشاعر على ذلك بأن الشخص الأصيل إذا واجه زلة فلا بد أنه سيتغلب عليها والعربي أصيل .

من خلال العرض السابق يتضح لنا أن أحداث الزمن الإشاري تبدأ بالحديث عن الإقدام العربي ثم تنتقل إلى الحديث عن الكبوة العربية الحالية ثم تستشرف المستقبل بأن هذه الغمامة ستجلو قريباً إن شاء الله.

#### 4: 6: 3 الزمن الإحالي :

أوضحت أن الذي يوضح الزمن الإحالي هو الجمل الفرعية ، سأوضح هذا الزمن كما يلي :

- |   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| 2 - لكم مع الماضي دم مرق                    | وأحرف بيضاء لا تمسح <sup>(1)</sup>    |
| 3 - وفارس رجلاه في خفقاها                   | روائع الأنغام تستملح <sup>(2)</sup>   |
| 5 - فتوحه لغز ، وصولاته                     | حصن من الأسرار لا يفتح <sup>(3)</sup> |
| 7 - فكيف تخبو النار في زنده                 | وزنده نزاعة تقود <sup>(4)</sup>       |
| 11 - اليوم باتت أنها لعبة                   | أبطالها يمشون ما فتحو <sup>(5)</sup>  |
| 13 - رمادنا يا سيدي خامد                    | لكن فيه جمرة تذبج <sup>(6)</sup>      |
| 14 - يكبو كريم الخيل لا ينثي <sup>(7)</sup> | عن غاية من أجلها يضج <sup>(8)</sup>   |

يلاحظ أن الزمن إحصائي من كل فعل تحته خط في الأبيات السابقة وفيما يلي أوضح علاقة هذا الزمن بالزمن الإحصائي :

(1) الأفعال 1-3 ترتبط بالزمن الإحصائي الأول ، فالفعل لا تمسح يرتبط بالإقدام والشجاعة العربيين في الماضي ، وكذلك الفعل تستملح يرتبط بخطوات الفارس العربي في الماضي ، وكذا لا يفتح يرتبط بالصلوات القوية للفارس في الماضي .

(2) الفعل 4 يرتبط بالزند المشتعل دائماً في أيدي الفارس العربي القديم وهنا نلاحظ أن هذا الزمن الإحصائي وضعه الشاعر ليقابل به خفوت النار في زند الفارس العربي الآن .

(3) الفعل 5 يرتبط بأبطال اللعبة الذين يمضون الآن .

(4) الفعل تذبج يرتبط بالجمرة المشتعلة وسط الرماد الخافت ، وهنا توزيع آخر مبني على التقابل .

(5) الفعل 7 يرتبط بكريم الخيل الذي يكبو للحظة . والفعل 8 يرتبط هو الآخر بالخيل الكريم .

الرسم الآتي يوضح توزيع محاور الزمن الثلاثة في النص :

#### الزمن المعطى الأولي

1- الزمن الإحصائي أ ويرتبط به الأفعال 1-3

2- الزمن الإحصائي ب ----- 4-5

3- الزمن الإحصائي ج ----- 6-8

#### الخاتمة :

(1) ناقش هذا البحث تكوين النص الشعري وأوضح أنه يتكون من بنية فنية وبنية دلالية وبنية تركيبية . تعتمد البنية الفنية على موسيقى الوزن والقافية وتعتمد البنية الدلالية على موضوع النص ووسائل اتسجام متواليات قضايا عناصر الموضوع التي تؤدي إلى موضوع منسجم وتعتمد البنية التركيبية على وسائل اتساق جمل النص ، أو

الربط بين جمل النص ، وتشمل الربط بأداة من أدوات العطف أو الربط بوسيلة منطقية أو الربط بالضمير أو الربط بين متواليات الأحداث في النص .

(2) أوضح البحث أن علم النص يركز على دراسة ارتفاع النغمات وانخفاضها وربط ذلك بموضوع النص ، وتوصل البحث من خلال القصيدة التي طبق عليها هذه الدراسة ، أن المعنى النواة للقصيدة يتضح من وصول النغمة إلى أقصى علو لها ، أما مقدمة القصيدة وخاتمتها فكانت نغمتها منخفضة .

(3) أوضح البحث كذلك أن البنية الدلالية للنص الشعري تعتمد على أنواع المجاز المختلفة وأن تفسير هذه المجازات يساعد الباحث على إعادة الانسجام إلى البنية الدلالية للنص . أو بمعنى آخر الترابط بين متواليات القضايا لتكوين معنى عام يضم هذه القضايا ، وهذا هو الذي يشكل موضوع النص .

(4) أوضح البحث أن ربط الجمل بأداة من أدوات العطف يقتصر على الجمل التي لا تربط بينها صلة منطقية ، أما تلك التي تربط بينها صلة منطقية فقسّمها البحث حسب تقسيم البلاغيين إلى جملة منقطعة وجملة مستأنفة ، وأثبت البحث أن الجملة المنقطعة تتمثل في الجملة التي يبدأ بها النص وتتمثل مقدمة له . وتتمثل كذلك في بداية كل فقرة ، ذلك أن كل فقرة تستقل بجزء من المعنى الذي يعبر عن موضوع النص ، والجملة الابتدائية جملة تساهم في النقل من فقرة إلى فقرة أخرى . أما الجمل المستأنفة فهي الجمل التي تسود في الفقرة المعينة وهذه الجملة إما أن تفسر جملة سابقة أو تؤكد لها أو توضح سبباً لها أو غرضاً لها .

(5) أوضح البحث أن الضمير الرابط ثلاثة أنواع ضمير يربط الجملة المفككة لإعادة ترابطها وضمير يربط جملة فرعية بجملة رئيسة وضمير يربط بين جمل النص .

(6) أوضح البحث كذلك أن الزمن في النص ثلاثة أنواع : زمن أولي ، وزمن إشاري ، وزمن إحالي ، الزمن الأولي هو زمن إنشاء النص والزمن الإشاري هو زمن أحداث النص بالنسبة إلى الزمن الأولي ، والزمن الإحالي هو زمن الجمل التابعة لجمل رئيسة في النص ، وهو مرتبط بالزمن الإشاري .

## المراجع :

### المراجع العربية

- (1) الإيضاح في علوم البلاغة ، المعاني والبيان والبدع ، الخطيب القزويني ، الفيصلية ، مكة المكرمة.
- (2) بغية الإيضاح لتلخيص المفاتيح في علوم البلاغة ، عبدالمعتال الصعدي ، القاهرة ، 1997م .
- (3) التوليد الدلالي ، محمد غالي ، الدار البيضاء ، 1987م .
- (4) الجني الداني في حروف المعاني ، الحسن بن قاسم المرادي ، بيروت ، 1983م .
- (5) خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، القاهرة ، 1997م .
- (6) دلائل الإعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمد شاكر ، القاهرة ، 1992م .
- (7) فصول في سيرة الرماد ، صالح الزهراني ، النادي الأدبي بالقصيم ، 1999م .
- (8) لمساتيات النص ، مدخل إلى تسجيم الخطاب ، محمد الخطابي ، الدار البيضاء ، 1991م .
- (9) اللسانيات واللغة العربية ، الفاسي الفهري ، بيروت ، 1985م .
- (10) مفتي اللبيب عن كتب الأعريب ، جمال الدين بن هشام الأنصاري ، تحقيق مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، بيروت ، 1992م .
- (11) مقاييس البلاغة بين الأكباء والعلماء ، حامد الربيعي ، مكة المكرمة .
- (12) موسيقى الشعر العربي ، صابر عبدالدايم ، القاهرة .
- (13) نسيج النص ، الأزهر الزناد ، تونس .
- (14) الوظائف التداولية في اللغة العربية ، أحمد المتوكل ، الدار البيضاء ، 1990م .

### المراجع الأجنبية

- Shilonsky. Aclause in Arabic & Hebre.



حضور الدلالة

وغيابها

(وجهة نظر لغوية)

في قراءة النص

محمد ربيع الغامدي



## \* تمهيد :

حظيت وجهات النظر (اللغوية) حول فعل (قراءة النصوص) بأقل نصيب ، سواء من ناحية عرضها وإتاحة الفرصة لها بالظهور أم من جهة الاعتداد بها والاحتفاء بأهميتها . هذا مع أن الدلالة وما يتعلق بها شأن (لغوي) في المقام الأول . ذلك لأن النقاد والأدباء يعدّون النصوص الأدبية وما يحيط بها ملكاً لهم لا ينبغي لغيرهم أن يدّعي السيادة عليه ، في حين يرى أولئك عكس هذا . والخلاف بين الفريقين قديمٌ عميق الجذور . غير أن ما يجب تأكيده هو أن الخلاف المفضي إلى المباحدة بين هذين النوعين من قراء النص خلاف يفترض أنه زال وانتهى بزوال مرحلة ظهرت فيها القراءة اللغوية بوصفها رقيباً على قراءات الآخرين من الأدباء ونقاد الأدب . إذ كانت القراءة اللغوية في التراث العربي مجرد التخطئة والتصويب لكل من النص ومقاربة النص ، وربما في بعض الأحيان الاحتيال للوصول إلى وجه للصواب مسوّغ لما يُلحظ أنه خطأ . أما المرحلة الحالية التي تستدعي أن تكون قراءات الأدباء والنقاد مبنية على الحقائق المتوصل إليها عبر الدراسات اللغوية المعنية ببحث الدلالة ومتصلة بها فإن الونام بن الفريقين ضروريٌّ من أجل مدّ الجسور المؤدية إلى مزيد من تفهّم الظواهر وعلاقتها المختلفة . ولهذا عاد كثير من النقاد إلى الاعتصام بالمنجز اللغوي الذي تحقق معظمه بجهود اللسانيات المعاصرة .

وإذا كان القول بـ (انفتاح الدلالة) على قراءات غير منتهية نشأ في بيئة نقدية غير لغوية ، فإنه بلا شك كان أثراً من آثار الكشف

اللغوية ومستنداً إلى أساس قوي من الأسس العلمية لـ (الدلالة) من وجهة النظر اللغوية . ثم أضحت قضية انفتاح الدلالة تلك أحد مسلمات الحقل النقدي .

وهذه الورقة التي يُلقيها من يدعي الانتساب إلى الحقل اللغوي على جمهرة من المنتمين حقاً إلى حقول الأدب ونقده لن تحاول أن تهز مسألة (انفتاح الدلالة) بالقدر الذي تُعنى فيه بإثارة الأسئلة المتعلقة بالمسألة ، في ضوء العلاقة بين حقائق الدلالة من حيث (صلة الدال بالمدلول) و(إيصال المعنى وتحصيله) بوصفها حقائق لغوية صرفة وبين زيادة فرص تعدد القراءات أو نقصها ، أو حتى عدمها وانمحائها إلى الحد الذي قد يجوز أن نسميه بـ (انغلاق الدلالة). هذا الانفتاح والإغلاق الذي اخترنا له أن يُقدّم من خلال (الحضور والغياب) للدلالة، ومن خلال النظر إلى (حدود التأويل). وهي أسئلة لا يزعم سائلها أنها من الجدة بحيث يحق له أن يصفها بالريادة ، لكنها في الوقت نفسه أسئلة آمل من إثارتها أن تعيد الأذهان إلى استرجاع الأسس العلمية التي انبنت عليها مسألة تعدد القراءات من جهة ، ومن جهة ثانية العودة إلى التفكير في ظروف نشأة كل مرحلة من المراحل الانتقالية لنظريات القراءة المختلفة ، ومن ثم مناقشة القدر المنجز في قضية (قراءة النصوص)، مناقشة مراجعة وتقويم أكثر من أن تكون مناقشة تعمد عمداً إلى الخروج عن المنجز ونقضه . وهذه المناقشة الفاعلة أرى أنها من أهم ما تهدف إلى إنجازه ندوة كهذه .

ولذلك ستبدأ هذه الورقة بتذكير المنتدين بجزء من حقائق الدلالة التي لا تخفى عليهم ، ولا يحتاجون إلى إعادتها عليهم . لكن ما يسوغ البدء بها هنا هو أن بعض الأسئلة التي جعلت الورقة هدفها الأول إثارتها تنطلق مما أنجز لغوياً في هذا الجانب بالتحديد أو تستند عليه

على نحو ما . وهو جانب يمكن تسميته بـ (قصور الدلالة إيصالاً وتحصيلاً). والورقة إن أطالت في استرجاع الفضاء الذي لُمست فيه الصعوبات المحيطة بمحاولات تحديد الدلالة والوقوف عليها ، واكتُشف أمر الصعوبة بعد أن كانت غير محسوس بها ، فإنها لا تجعل من ذلك مدار الحديث ومحوره ، بل هو حديث مع طوله ليس إلا مقدمة يمكن الدخول منها إلى صلب الموضوع .

## (1)

### \* قصور الدلالة تحصيلاً وتوصيلاً :

أفاض علماء الدلالة في تفصيل ما توصلت إليه الدراسات الدلالية من وصف ملابسات اكتساب الفرد معنى المفردة منذ أن تطرق سمعه لأول مرة إلى أن يستقر في ذهنه التصور الكامل لما يرتبط بها مما تدل عليه من المفاهيم أو الأشياء الخارجية أو التصورات أو الانطباعات .. إلخ . وكذلك ملابسات إيصال المعنى المحصل إلى المتلقي ومفارقات الخطاب الذي يراد له أن يحمل المعنى . ولنكتف هنا بما فصلته مارجريت شلاوخ (Margaret Schlauch) في كتابها ( Gift Tongues) ونقله إلى العربية الدكتور محمود السعرا<sup>(1)</sup>؛ لأن ذلك أوفى ما وجدته في المضمون مما يمكن جمعه من هنا وهناك ، وهو إلى ذلك كافٍ في إبراز الأساس العلمي الذي يستند إليه تصوّر منشأ القصور الدلالي .

### \* أ - تحصيل المعنى :

تقرر شلاوخ أن ظروف المفردة أذن الفرد لأول مرة - صغيراً

كان أو كبيراً - يصاحبه ظروف الفرد التي يفرضها وقت تلقيه لها ما يعيشه من أحوال نفسية واجتماعية وثقافية ونضج في الفكر وسعة في التجارب أو قصور في النضج والتجربة ونحو ذلك ، وما يصاحب المفردة نفسها وقت إنتاجها . فنُتْقِي الظروف المصاحبة لِنُتْقِي المفردة لأول مرة بظلالها عليها ، وتُضْفِي عليها في ذهن الشخص هالة كثيفة من الإحياءات ، فتصبح اللفظة منتزجةً بالتجارب الخاصة للأفراد إلى الحد الذي يمكن أن تُعَدَّ به التجربة الشخصية جزءاً منها . لا تستطيع التجارب المتعددة اللاحقة التي يمرُّ بها الإنسان مع تكرار سماع الكلمة أن تمحو الواحدة منها سابقتها محواً تاماً .

وفي ظروف تكرار ورود اللفظ مُثْقَلًا بتجارب مستعنيه الشخصية يتم النقل المستمر للتصورات المتعلقة بها نقلاً مرتبطاً أشد الارتباط بالعالم من تلك التجارب بها . ولذلك تُنْقَل المعاني الحسية الملموسة إلى أخرى مجازية مجردة بطريقة لا تخفى معها الصلة بينهما ، بالنظر إلى الملحوظ من تجارب الناس في الحياة اليومية . ولذلك تتداخل ألفاظ ما تمسُّ حاجة الناس إلى التعبير عنه دوماً وتحل اللفظة في موقع يُحتَاج إلى نقلها إليه ، ومن نماذج ذلك تداخل الألفاظ التي تعبر عن (أجزاء جسم الإنسان وحواسه ، وآلاته ، وأدواته ، ومحصولاته الزراعية ، والألوان التي يراها ، والأصوات التي يسمعها) : (أسنان المشط ، أسنان المنشار ، ذراع النظارة ، رأس الفجل ، جذر الضرس ، رقبة الزجاجاة ، لسان القفل ، سقف الحلق ، طيلة الأذن ، مفاتيح الراديو ، صوت خشن ، صوت ناعم ، لون صارخ ، ضحكة باهتة ، بكاء مر ، أصفر الوجه ، أبيض القلب ، .. إلخ). ومن الألفاظ التي تتداخل أيضاً تلك المعبرة عن الزمان وعن المكان نحو (قبل ، وبعد) زماناً ومكاناً مثلاً<sup>(2)</sup> . ويقتضي ذلك حتماً أن يبقى من تحصيل المعنى دائرة خاصة بمستعمل الكلمة منتجاً . فإذا ظهرت للوجود أضيف في أثناء فعل التلقي إلى

تحصيل معناها نقصً مماثلً من لدن المتلقي يوازي الدائرة الخاصة بالمتكلم . وهذا يقودنا إلى استعراض الفرق بين نوعين من المعنى للمفردة هما : المضمون النفسي والمضمون المنطقي لها .

## \* المضمون المنطقي والمضمون النفسي :

يرمي مصطلح (المضمون النفسي) إلى الظلال والإيحاءات المنوّه عنها سلفاً ، والتي يتلوّن فهم الكلمة بلونها نتيجةً للتكوين النفسي للفرد وطبيعة استجابته التي لا يتساوى فيها تمام التساوي مع فرد آخر غيره تجاه نفس الكلمة ، ونتيجة لظروف الاستجابة نفسها ، كما سبق . فهي إذن الجزء الخاص بالأفراد من المعنى . أما (المضمون المنطقي) فهو ذلك الجزء من الفهم المشترك بين الجماعة اللغوية أو طائفة منهم . ويتشكّل المضمون المنطقي بفعل شيوع الاستعمال بحيث يتخلّص الفرد من جزء ما من مضمونها النفسي في كل مرة يستمع فيها إلى الكلمة مستعملاً في سياق ما ، فيقترب من الفهم المشترك مع الجماعة لها ، أي : أنه يقترب من تصور مضمونها المنطقي . والمضمون المنطقي في الغالب الأعم يساوي ما يسمّى بـ (المعنى المعجمي) للكلمة الذي تنص عليه القواميس ، أو ذلك الذي يُنقل عن جماعة لغوية أنه متداول ثابت المعنى في أذهانهم . والجدير بالذكر أنه لا يمتنع مع هذا الفصل بين الأمرين أن يشترك جمهور المتكلمين في مجتمع ما أو طائفة منهم في بعض الإيحاءات وظلال المعاني ، ولاسيما تلك الإيحاءات التي هي من نتاج ثقافة المجتمع الخاصة . فيتوحد أحياناً أفراد المجتمع في قدر من المضمونين ، كما يتباين أحياناً أخرى مدى الاشتراك بينهم فيها بوضوح ملحوظ .

ويمتزج المضمونان بحيث لا يمكن استعمال الكلمة مفصلاً

أحدهما عن الآخر . فرجل العلم الذي يعبر عن حقائق علمية ثابتة بلغة علمية ، ويحاول ما استطاع تنقيتها من الإيحاءات وظلال المعاني ، لا ينجح في ذلك مهما بالغ في محاولته تلك . ولأجل هذا السبب يكون التعبير بالرموز التي لا تطابق كلمات لغوية مستعملة ، ولا تتضمن ألفاظاً ذات مضامين منطقية ولا نفسية (نحو رموز المعادلات الرياضية أو الفيزيائية مثلاً) أقدر في نقل الحقائق العلمية الثابتة من أن يُعتمد إلى استبدالها أو ترجمتها بألفاظ لغوية دارجة . مع أن المفترض أن يكون ذلك الاستبدال هو السبيل إلى الإيضاح ، نعم قد تتضح الفكرة لمن يجهلها ، لكنها أبعد عن مطابقة الحقائق من الرموز المجردة على كل حال . وفوق هذا وذاك لا تسلم الرموز المجردة أيضاً من بعض الإيحاءات وظلال المعاني مما يثيره إيقاعها الصوتي ورسمها الكتابي من أحاسيس وتداعيات تختلف باختلاف السامعين والقراء ، وما تستدعيه هي أيضاً من تجارب مع بدء تلقّيها أو بعد زمن التلقّي إما بوصفها مرتبطة بما تدل عليه وإما في ذاتها من حيث كونها رموزاً مستعملة في شأن آخر غير المتفق على دلالاته . فإذا جننا إلى النصوص الأدبية عامة، والشعرية منها بصفة خاصة ، وجدنا المضامين النفسية صبغة غالبية عليها ، وأساساً من أسسها المتينة التي تتكىء عليها .

وبقدر ما يزيد إشعاع المضامين النفسية في الألفاظ تنقص درجات تحصيل المعنى فالنسبة بين الأمرين عكسية . وتزيد في المقابل نسبة التحصيل بارتفاع مدى تحقق المضامين المنطقية . ذلك لأن المضامين النفسية يتبقى منها دوائر خاصة بالمتكلم منتجاً ، ويقابلها دوائر نقص أخرى عند المتلقي مستقبلاً ، كما أشير إلى ذلك سابقاً ، ويصاحب الفعلين وجوه نقص أخرى آتية من اختلاط المضامين عبر النقل المستمر للمعاني من المحسوس إلى المجرد ومن المباشر إلى المتصور ، وهو النقل الذي تقدمت الإشارة إلى أنه مرتبط ارتباطاً مباشراً بتجارب الأفراد والمجمعات .

## \* ب - إيصال المعنى :

تسهم وجوه نقص تحصيل المعنى على مستوى المفردة في تشكيل المعجمي المعين لمفردة ما كما يفترض أن توجد بين دفتي المعجم. ومن ثم يكون لها دورٌ في إنتاج الدلالة الآتية من تركيب عددٍ ما من المفردات يحظى كلٌّ منها بتشكيل مشابه لما سبق . ومن جهة أخرى يكون بمجموع ما يحدث للمفردة وحدها منضماً إليه ما يكون لغيرها من المفردات المتضامة معها في السياق وجوه نقص مؤثرة بشكل ملحوظ . هذا إلى ما يُلحَظ من وجوه القصور الدلالية الآتية من طُرُقٍ غير طريق نقص تحصيل المعنى المذكور ، كقصور التمثيل في المستوى الكتابي مثلاً عن تصوير جميع حقائق الصوت ومصاحباته التي تكون في المستوى الصوتي ، ونحو ذلك .

وليس إيصال المعنى بناجٍ مما يصيب التحصيل من وجوه القصور ، بل يزداد الإيصال نقصاً وقصوراً عما يكون له في مرحلة التحصيل . إذ لا يفلح الفرد في إيصال المعنى بقدر ما يستطيع به تحصيله ؛ لأنه بعد إنتاج المعنى يُصدَم حينئذٍ باكتشاف أن عليه أن يُفيض لاحقاً في بيان ما قاله وتلفظ به سابقاً . ولهذا احتاجت المتون إلى الشروح ، والشروح إلى الحواشي ، والحواشي إلى التقريرات . وتصدر كذلك اللوائح والأنظمة والقوانين والدساتير مثلاً بعد العناية بصياغة بنودها ، وبعد المراجعة الدقيقة لصياغتها ، بحيث يراد للصياغة أن تمنع اللبس والإشكال والاشتراك ، وتصدر لها اللوائح التفسيرية التي يُستدركُ بها ما يُلحَظ أنه مازال ملتبساً . لكنها عند التطبيق يثور حولها الخلاف ، فتحتاج إلى تفسير ، ثم يحتاج التفسير إلى تفسير ، وقد لا يتوقف الأمر عند حدّ .

## \* الاعتراف بالقصور اللغوي :

لقد لمس الفلاسفة وعلماء النفس واللغويون والكتاب من غير اللغويين قصور اللغة عن أن توصل أو تؤدّي في كل حين ما يُراد لها أن تعبر عنه . فتباينت إجراءاتهم بحسب اهتماماتهم وتدرجت من محاولة الوقوف على أسباب القصور إلى الاقتراب من معالجتها والتغلب عليها . استستهل بعضهم في بادئ الأمر مشكلة قصور اللغة وصعوبات تحديد الدلالة ، أو على الأقل رأى أن ذلك مما يمكن تجاوزه . غير أن من بدأ هكذا انتهى أخيراً إلى إعلان عجزه وفشله في أن يصل إلى الحل المرضي .

ولا ننسى في هذا المقام دعوات الفلاسفة في أوائل القرن العشرين إلى إقامة لغة مثالية صناعية ؛ طلباً للتوصل إلى حلّ إشكال القصور اللغوي ، ثم أعلن كثير منهم تراجعهم عن ذلك والعودة إلى اللغة العادية مع الاعتراف بما فيها من نقص وقصور في تأدية المعنى . وكذلك دراسات (برييل) وما جاء بعدها - متأثراً بها - من بحوث اللغويين وغير اللغويين طوال فترة منتصف القرن ، والتي خلصت جميعها إلى نتيجة واحدة مفادها عدم الأمل في القضاء على مشكلة تعقيد الدلالة اللغوية<sup>(3)</sup>.

ثم إذا وصلنا إلى المرحلة التي تلي منتصف القرن العشرين وحتى وقتنا الحالي وجدنا التباين والمراوحة بين المناداة باستبعاد أي نوع من دراسة المعنى والدعوة إلى الاتجاه نحو (الشكل)، بحجة أن هذا الأخير هو الجانب المنضبط القابل للتحليل العلمي في مقابل عدم القدرة على السيطرة على ذلك الجانب الخاص بـ (المضمون)، وبين المناداة بعدم إغفال جانب مهم من جوانب اللغة التي لا يجوز أطراحه وإبعاده في



التحليل هو جانب (الدلالة)، ومن ثم اتخاذ الوسائل التي تمكن من الحصول على قدر من التحصيل مع الاعتراف بأوجه القصور المنوه عنها سلفاً<sup>(4)</sup>. وإن هذه المراوحة والتذبذب تبرز عمق المشكلة، وتبرز في الوقت نفسه الأرضية التي نشأ فيها التحول من مرحلة التحليل اللغوي المعبر فيه كامل الوثوق في إمكان الحصول على الدلالة المحددة لحدث الكلامي إلى المرحلة التي تعنى بتحليل صلات الدوال بمدلولاتها في ضوء الاعتراف بالمشكلة من جهة، والوصول إلى نتائج تتعلق بتلك الصلات يمكن أن توصف بالعلمية من جهة أخرى.

## (2)

### \* القراءة آلية التغلب على القصور :

إن الصلة بين الدال والمدلول بوصفهما وجهين لعملة واحدة هي (العلامة) اللغوية تقضي على وجه اللزوم من جهة أن يكون البحث في المعنى أمراً لغوياً، مثلما أن البحث في اللفظ كذلك. كما يقتضي ذلك أن تنبني تصورات الحقول المعرفية غير اللغوية حول الدلالة على المنجز اللغوي؛ لأن ما يكون كذلك في مستوى المفردة يكون أيضاً في مستوى التركيب، جملةً وعبارةً ونصاً. فالنظر اللغوي يسبق غيره، ليس فقط في تحديد المفاهيم المتعلقة بالمعنى والدلالة، بل في اتخاذ الأسباب التي يحاول بها اختراق المحجوب المشكل من الدلالات ومحاولة النفاذ إلى المستور منها أيضاً. وتقضي من جهة أخرى أن يكون النظر إلى المعنى فيه القدر من العلمية والمنهجية من منطلق أن البحث اللغوي يدعي توافر هذا الشرط لمجاله.

سلم الحقل اللغوي بدءاً بأن (العلامة) اللغوية جزء من كل هو (العلامات)، لفظية كانت أم غير لفظية. ونادى بالتسليم أيضاً بأن نقص

تحصيل المعنى في العلامة اللغوية يتبعه نقص في تحصيل الدلالة على مستوى التركيب ، جملةً وعبارةً ونصاً ونصوصاً . واشتق لاسم العلم (علم الدلالة Semantics) بكامله من لفظ العلامة ، بل نادى منظرو هذا الحقل إلى جعل (اللسانيات) كلها فرعاً من فروع (علم العلامات). وانطلق النظر اللغوي إلى الدلالة من اعتبار أن دراسة بنية العلامة على مستوى (الأصوات) ثم على مستوى التغيرات (الصرفية) ثم على مستوى (النظم)، لا تكتمل إلا في ضوء النظر إلى حركة تلك البنى جميعها في الاستعمال . وهذه الحركات يظهر تمازجها في جانبين من جوانب الاستعمال هما معاني المفردات ودلالة التراكيب<sup>(5)</sup> . ولذلك كانت مستويات التحليل اللغوي تسير على الترتيب المشار إليه هنا . ولذلك أيضاً عدّت الدلالة هي خاتمة الترتيبات ، وعليها ينعقد النظر في إدراج اعتبار اللغة ضمن مساقها الاجتماعي والنفسي .

غير أن التعقيدات والإشكالات المحيطة بالدلالة على الوجه الموصوف آنفاً جاءت كالمشتت لجهود التحليل اللغوي ، وحلت في طريق الدراسة العلمية الموضوعية كالعقبة الكأداء التي تستدعي تقليب النظر في إيجاد الآليات المناسبة للتغلب عليها . وهذا الذي تقدّم هو باختصار الفضاء الذي نشأ فيه وانبثق منه تصور الاجتماعيين (الفيثريين) لغة ، ومنه انطلق تشبثهم بسياق الحال ( Context Of Situation )، وأبعد من هذا : تحديد مجموعة من (المواصفات) للوقوف ما أمكن على وسائل كشف الدلالة ، يتعلّق معظم هذه المواصفات بظروف المتكلم والسامع وملابسات إنتاج الخطاب وتلقّيه ، ويُعنى بالتركيز عليها أكثر من التركيز على بنيات الحدث الكلامي<sup>(6)</sup> . وامتدّ هذا الأثر لـ (فيرث Firth) ومن بعده (هاليداي Halliday) إلى الدراسات المعاصرة . " وإن العناية الحالية الكبيرة - في الواقع - بعلم لغة النصوص ، وأفعال الكلام، ونظرية الوثاقفة الدلالية ، وعلم اللغة الاجتماعي عموماً ، يمكن النظر

إليها على نحو ملائم باعتبارها تطورات بعيدة النطاق في موضوعات واتجاهات البحث التي قدمها (فيرث) بشكل برنامجي منذ جيل في مفهومه عن سياق الحال<sup>(7)</sup>. وهو أثر لا يمكن أن يكون إلا في ضوء تصور الحاجة إلى الوصول إلى آلية تساعد على استكناه الدلالة ، في ضمن منظومة إجراءات التحليل اللغوي المتكامل للظاهرة اللغوية .

وأزعم أن (القراءة) كانت أحد أهم آليات النظر اللغوي لفك رموز (الدلالة) المتشابهة . لكن ليس على الطريقة التي يسلكها الحقل النقدي ، كما سيتضح ، بل باتخاذ الوسائل التي يرجى منها إيضاح المبهم وتفسير المشكل ، بصورة هي أميل إلى التحليل الموضوعي ، وبالبعد ما أمكن عن الذاتية المفرطة المتمثلة فيما يمكن أن نسميه هنا بـ (القراءة التأويلية الذاتية الحرة). ذلك لأن للدراسات اللسانية مجالها، وللحقل المختص بمقاربة النصوص الأدبية المغرقة في إثارة الوجدان والعاطفة اهتمامه الذي لا يشاركه فيه غيره ، وإن بدا أن الأمر انتهى إلى إشكالية تباعد الوجهتين اللغوية والنقدية في هذا الجانب ، في حين يُفترضُ انبناء النظر النقدي على المنجز اللساني . ومن ثم تبرز التساؤلات الكثيرة حول طبيعة التباعد ، وعن إمكان التلاقي بين الوجهتين .

وأعتقد أن الخلاف بين النظيرين النابع من الخلاف بين اهتمامات الحقلين أسهم على نحو ما في وجود فروق في التصور المفهومي لـ (الدلالة) و(القراءة) من جهة ، وأسفر عن فروق أخرى في تصور المدى الذي تمتد إليه أو تقصر عنه (الذاتية) في مقابل (الموضوعية) من جهة أخرى . وقد يكون اختلاف النظر بين الحقلين امتداداً للخلاف القديم بينهما ، والذي سبق ذكره في مقدمة الورقة . وهو خلاف كان في الزمن الماضي يأخذ أحياناً صورة هي أقرب إلى الصراع بين اللغويين

والأدباء كما هو معلوم . وهنا سأشير بإيجاز شديد في السطور التالية إلى بعض الفروق المهمة في التصورين للعلاقة بين القراءة والدلالة ؛ تمهيداً لإثارة التساؤلات التي تمس الحاجة إلى إثارتها .

## \* القراءة والدلالة :

إن مصطلح (القراءة) بما يحيل إليه الآن في الفكر المعاصر بعامه ، وفي الحقل النقدي على وجه الخصوص ، قد كثر الخوض فيه ، وتعددت المداخل إلى بناء الرؤية حوله . وتباينت وجهات النظر في تحديد المفهوم ، من جعله حيناً مرادفاً لألفاظ أخرى (كالشرح والتفسير والإيضاح والتأويل والفهم والكشف والتعرف .. إلخ) إلى جعله أحياناً أخرى شيئاً آخر ، إما بوصفه يشمل جميع ما تقدم وأعم منه ، وإما بالنظر إلى استقلال مفهوم القراءة عما عداه استقلالاً تاماً .

وعوضاً عن استعراض الآراء واختلافها في تعيين مفهوم (القراءة) على وجه التحديد سأبادر إلى القول : إن لفظ (قراءة) لا مفرّ من تضمّنه التفسير والتأويل وارتباطه بهما ارتباطاً يحتم التسليم باستحالة وجود أحد الطرفين بغير الآخر ، حتى مع الاعتداد بكامل الاستقلال المفهومي للـ (القراءة). ولا مناص أيضاً من الاعتداد بـ (الدلالة) التي ترتكز عليها عمليات التفسير والتأويل المختلفة ، حتى في ضوء أكثر تصورات مفهوم (القراءة) حداثةً ، من حيث هو مفهوم متحرر من قيود نوايا مبدع النص ومقاصده ، و" من حيث هو تصوّر يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارئ من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء ، وينتهي بأداء القارئ لهذا المعنى المختار ، بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارئ " (8). ذلك لأن حرية القارئ في اختيار الدلالة مقيدة بالمعنى المعين الذي يفرضه

التتابع المتضام لمساق الكلمات وما يفرضه فهمه لذلك التتابع ، كما أن الحرية في استبعاد نوايا صاحب النص الأصلي ومقاصده هي الحرية التي لا تستطيع الفكك مما ينبعث من النص نفسه لا غيره ، ومرتبطة بما يتجه النص مباشرة إلى البوح به ، فلا يمكن الجزم حينئذ باستبعاد الأثر المباشر للنوايا والمقاصد في كل حال بإطلاق ، مثلما ينبغي ألا يقتصر في تصور القراءة على الأحادية المنافية لإضافات القارئ إلى النص .

وانطلاقاً من لزوم أن يكون النص الباعث الأول للقراءة ، مشدودة إليه (الدلالات) النابعة منه المنتهية إليه ، تفرعت القراءة إلى أنواع بحسب النص وما يتطلبه أو يستدعيه ، وبعبارة أخرى : يلزم أن يحدّد نوع النص نوع القراءة إلى حد ما . ولهذا أشار (أمبرتو إيكو) إلى نوعين متباينين من أنواع النصوص ، هما : (النص المفتوح) المحفّز للقارئ على إنتاج الدلالة الواسعة ، و(النص المغلق) المستدعي عدداً أقل من استجابات القارئ<sup>(9)</sup> .

من هنا ارتهنت القراءة إلى ثلاثية لم تستطع الفكك منها مع ما يُراد لها في كل محاولة تنزع إلى تحريرها ما أمكن من القيود ، هي ثلاثية (الضم والنطق والإبلاغ) على مستوى الجذر اللغوي والاستعمال العربي لمادة (قرأ)، بحسب ما يؤكّد د. جابر عصفور . ويؤكد أيضاً أن هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب مع التصور المعاصر للقراءة ، ذلك التصور الذي يجعل منها عملية (هرمونيائية) بما تحمله هذه اللفظة اليونانية الأصل التي ترتبط بالفعل " الذي يقوم معناه القديم على أبعاد ثلاثية . يتصل أولها بمعنى التلفظ والنطق وتحويل المكتوب إلى منطوق؛ فيرادف المعنى المباشر للقراءة من حيث هي أداء لمعنى وإبلاغ له . ويتصل ثانيها بالشرح والتوضيح وتحويل الغامض المبهم إلى واضح

جلي ، أو الكشف عما يقع في الدلالة الظاهرة من دلالة باطنة . ويتصل ثالثها بالترجمة من لغةٍ إلى أخرى على نحوٍ لا يفارق البعدين السابقين في الدلالة الأصلية التي يشير فيها الفعل اليوناني القديم إلى نشاط إنتاج الخطاب ، تماماً مثلما يشير إلى فهم هذا الخطاب ، على نحو يقرن معنى هذا الفعل بعملية التفسير والتأويل ، ويقرن معناها بالفعل والكشف والتعرف داخل المعنى المعاصر لمصطلح القراءة <sup>(10)</sup>.

ومن هنا ارتبط مفهوما (القراءة) و(الدلالة) ارتباطاً عضوياً ، بحيث لا غنى للقراءة - من أي نوع - عن الدلالة . بل وأبعد من ذلك نستطيع القول : إن القراءة هي إنتاج دلالة على نحو ما ، سواء أكانت الدلالة تلك مستظهرة من النص عن طريق قارنه ، أم أضافها القارئ لكن بفضل النص الذي حفّز القارئ إلى إنتاجها دون غيرها ، وفي ضوء ما يلح النص في طلبه من الضم والنطق والإبلاغ ؛ لفك مغاليقه والوصول إلى فهم ما يود قوله ، لا مطلق الفهم . وأبعد من ذلك أيضاً نستطيع أن نوّكد مطمئنين أن وجود الدلالة وتحقيقها على نحو ما هو المفتاح لقراءة من نوع ما أيضاً مناسب لها ، باعتبار أن النص المفتوح الباعث على قراءات متعددة مختلفة هو المشحون بشحنات دلالية غزيرة. وباعتبار أن التأويل والتفسير الذي لا مفر من أن يتضمنه فعل القراءة أو يرتبط به ، إن لم يطابقه ، يتجه إلى تحديد دلالة من نوع ما .

ولذلك لا بأس في سياق المقارنة من حيث لزوم التأثير والتأثير بين المفهومين من القول : إن ما سبق يقضي بأن الأثر الحاصل للدلالة يؤثر بالضرورة في القراءة . والثابت الذي يمكن الاطمئنان إليه أن مجرد الأثر في الأولى يحدث أثراً في الأخيرة ، مثلما يكون العكس بالعكس . ومجرد الاختلال في إحداها يولّد اختلالاً في الأخرى ، بالفقر الذي يزيحها عن المتصور لها المتبادر من أول وهلة .

## \* صعوبات الدلالة صعوبات القراءة :

إنَّ الدلالة - بوصفها الجسر الذي تعبر فوقه القراءة - يحيط بها من حيث تحققها (فضلاً عن تصور المفهوم في جوهره) كثير من الإشكالات التي لا بد أن تلقى بظلالها على القراءة وعلى النظر إلى إمكان تحققها على نحو معين . فحين أحسَّ بعقبات تحصيل المعنى وتوصيله على النحو المشار إليه سلفاً ، وأن اللغة لذلك السبب تحجب في أحيان كثيرة أكثر من أن تُظهر ، وتخفي أكثر من أن تبين ، قَوَى الاعتقاد في الحقل النقدي بأن مخاتلة النص وحجبه أدعى إلى توافر عدد أكبر من فرص القراءات المحتملة على وجوه مختلفة . " من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب ، أي : على كشف الأوراق المستورة أو المستندات السرية . فما يحجبه القول ويشكّل في الوقت نفسه شرط إمكانه أو بدايته المحتجبة هو الذي يجعل القراءة الكاشفة ممكنة . وكلما ازداد الحجب ازداد إمكان الكشف وتنوعت احتمالات القراءة <sup>(11)</sup> . ذلك أن القراءة من حيث لا تنفصل عن التأويل والتفسير ، وبما أنها إيجاد الدلالة ، يُتاح لها في غياب الدلالة الموجودة سلفاً أن تتحرك بحرية أكثر لإيجاد غير الموجود .

وسيادة هذا الاعتقاد والتسليم باطراد التناسب بين الحجب وزيادة فرص التعدد القرائي ، والميل إلى اتخاذ التعدّد وسيلةً إلى اختراق المحجوب ، هو في نظري امتدادٌ للبحث عن حلول لصعوبات الدلالة المتحدّث عنها فيما سبق ، والتي تقدّم ذكرُ المحاولات التي أعلن أصحابها العجز عن إحراز أي تقدّم فيها . لكن هذا الحل يؤدي إلى زيادة فرص تجاهل دلالة ما ، والتركيز على إيجاد دلالات بديلة ، في حين يكون عدم تجاهل تلك الدلالة أمراً مطلوباً وضرورياً ، أو حين يُحتاج لا إلى إيجاد البديل بل إلى العمل على تجلية تلك الدلالة بعينها . إذ إنَّ

الحجب ربما يكون عارضاً ، إما لغموض ما في مفردة يزول بزواله أو نحو ذلك ، فإذا زال العارض صارت الاحتمالات الأخرى كالعيب .

والقراءات المتعددة تتخذ إمكانات اللغة غير المحددة مطيةً مسوغة لقراءات تضيف دلالات لا تتعلق بنوايا المؤلف ومقاصده ؛ لأن المؤلف استعمل اللغة التي ليست ملكه وحده ، فإذا لا محيد عن قراءة لغته بكل الوجوه التي تحتملها ، وتصبح عندئذ كل الاحتمالات مشروعة . وهذا صحيح لكن الإفراط في هذا الاعتقاد والسير عليه يؤسس لسيادة نوع من القراءات في مقابل تراجع أنواع أخرى . وهو ما ينافي قضية التعدد أصلاً . فإن القراءة التأويلية الذاتية التي تسيح وراء استدعاء كل مفردة في النص ما تستنطقه وتستحضره وتتعلق به أدنى تعلق ليست هي كل القراءات ، وليست هي القراءة الوحيدة . وإنها لتسوّغ عدم تحديد الدلالة المعينة حتى في حال تحتملها . وفوق هذا وذاك تبعد عن أن تكون قراءة مرجعية تحتفل بجدية الإشارة إلى وقائع ملموسة ، من داخل النص أو خارجه .

والقراءة بما هي عملية لا تنفصل عن التفسير والتأويل - من منطلق أنها ضم ونطق وإبلاغ ينتج تفسيراً - يفترض أن تتجه مباشرة إلى فك شفرات النص في المحل الأول ، باعتبارها تنطلق من فهم المقروء والتعرف على مضامينه . ولذا لا بد من النظر أولاً إلى الدلالة المحصنة من النص في المرحلة التي يفترض فيها أن النص أنتج بوصفه رسالة - بحسب ياكبسون - يعنى بإيصالها والاتصال عن طريقها بين طرفين : المرسل (المبدع) والمرسل إليه (المتلقي). " وفي سبيل بلوغ الرسالة لفاعليتها لا بد من وجود سياق يستطيع المرسل والمتلقي أن يفهما ، وشفرة مشتركة ، وقناة تمثل أداة الاتصال <sup>(12)</sup> . لكن القفز إلى القراءات التأويلية الحرة يجاوز بطبيعة الحال المرحلة الأولى الأساسية ؛ انطلاقاً من المناداة بالإنتعاق من كل قيد .



والقراءات التأويلية الحرة المفتوحة تستند على ما يعرف بـ (فضاء الدلالة) الذي يُصوّر على أنه (انفتاح) للدلالة ، في حين أنه في حقيقته ينشأ في ظروف (انغلاق الدلالة) لا انفتاحها . فمع ازدياد قوة الحجب تزداد احتمالات التعدّد . وفي هذا قلبٌ لاتجاه القراءة ؛ فبدلاً من أن تتّجه القراءة في المقام الأول إلى تحصيل الدلالة الأساسية ، التي هي التنقيب في الدلالة لفتح المغلق منها وكشف المحجوب ، بحيث يمكن التصوّر ببساطة أن سهولة القراءة تكمن في سهولة النص وصعوبتها في صعوبته ؛ فتخدم القراءة النص قبل أن تُعنى بالإضافة إليه ، تتّجه بدلاً من ذلك إلى البدء بالإتكاء على المحجوب والإستناد إليه ؛ بالإضافة إلى النص إضافة لا تحفل من قريب أو بعيد بمعالجة المحجوب أو محاولة كشفه . ويصير ما يُعدّ (انغلاقاً) للدلالة انفتاحاً للقراءة ، ويُنظر إليه على أنه انفتاحٌ للدلالة أيضاً .

وفي ظلّ التصوّر النقدي العريض لفضاء الدلالة المُفسّح للتعدّد القرائي التأويلي الذاتي لا تُتاح الفرصة كثيراً للتأمل الجزئي والتدقيق في تحقق الدلالة أو عدم تحققها من الجانب العلمي الموضوعي النابع من النظر اللغوي الفاحص في جوهر الدلالة وإشكالاتها وما يحيط بها ، ومراجعة ذلك في ضوء الأسس العلمية اللغوية الصرفة ، وهو النظر الذي لا يلغي من الاعتبار كلياً تضمّن الإحالة إلى شيء موضوعي واقعي ملموس . ذلك لأن أساس عدم الوثوق بقدرة اللغة على الإبانة التامة في كل حال هو أساس لغوي ، بمعنى : أنه شيء توصّلت إليه الكشف اللغوية ، فأساسه العلمي ينبع من الدراسة العلمية للغة ، ثم انبنى في الحقل النقدي على ذلك الأساس الإحساس بوجود استكمال النقص بجميع الوجوه التي تغطيه ؛ اعتماداً على مسوِّغ استحالة الركون إلى الدلالة المعيّنة بصورة محدّدة ، لا اعتماداً على البحث عن التحديد أو على أقل تقدير ما يقرب إليه . ومن ثم لم يُحسّ بمانعٍ من الاتجاه

مباشرة إلى تسويغ الدلالات المتعددة ، دون النظر أولاً في إمكان حصول الدلالة المعينة أو عدم إمكانه . وهذا في الحقل النقدي ينطلق من التسليم بداهة بأن النقد لا شأن له بالنظر العلمي إلى اللغة ، بل مجاله التوافر على التقاط إمكانات القراءة بإنتاج الدلالات من أي نوع ، من غير الالتزام بالاستدلال عليها استدلالاً علمياً موضوعياً . وبإمكان النقد أن يستوعب جميع العلاقات القوية وغير القوية جنباً إلى جنب للتوصل إلى أقوال تربط الأشياء بأشياء أخرى ، مهما بدت تلك العلاقات مما لا يعول عليه في غير الشأن النقدي . فالنقد بذلك يشكل ما يشبه القطيعة مع الحقول الأخرى - ولاسيما الحقل اللغوي - أو على الأقل لا يمنع من حدوث القطيعة على نحو من الأنحاء .

تتجه القراءة اللغوية إلى التشبُّث بمحددات الدلالة ، وتحاول الإمساك بما من شأنه أن يصبَّ في مصلحة ظهور الدلالة المعينة وانكشاف الغطاء عنها ، سواء من داخل النص أم من خارجه وربما من الخارج بصورة أكثف ، بحيث يكون وجود أي نوع من الإشارة إلى محدّد ما مُلغياً الاحتمالات الأخرى التي يُسمح بافتراضها فقط في غياب المحدّدات كلياً وتتكلّم القراءة النقدية في المقابل على غياب المحدّدات الكلي بصورة أساسية ، بحيث يفسح الغياب لمزيد من التعدد ويتيح فرصاً أكثر لاحتمالات أكثر عدداً .

راوحت مناهج القراءة النقدية منذ ظهورها إلى الآن بين الأخذ بمدى معين مسموح به من المحدّدات وبين الدعوة إلى التخلص من قدرٍ ما منها ، حيث تدرجت من العناية أول الأمر بظروف نشأة النص وإنتاجه ، وبحياة قائله ، وسياق القول ، والملابسات المحيطة بزمان النص ومكانه ، ونحو ذلك من مؤشرات التحديد التي كان يُنظر إليها على أنها سبيل القراءة وطريق التأويل والتفسير ، إلى أن اتجهت بعد ذلك إلى التخلص من النظر إلى المحدّد بوصفه قيداً يضيق فرص التعدد ؛

لأنه يقتل فرص الحجب . فنودي بقطع الصلة مع ما هو خارج النص ، والتركيز فقط على بنية النص لا غير ، بوصف البنية قادرة على استنطاق العدد الكبير من الاحتمالات ؛ لأن النص حينئذ يصبح مخلوقاً آخر غير ذاك الذي نشأ في سياقٍ ما معيّن يقود إلى التحديد . ثم وصل الأمر بالقراءة النقدية في المرحلة التالية إلى اللجوء إلى إحداث فرص أكبر من تلك التي رام إحداثها التركيز على مجرد بنية النص ، حيث روي أن النظر إلى تلقي القارئ سيحدث من إتاحة فرص التعدد ما هو أعمق وأبعد أثراً من ذلك النهج الذي اتبع في المرحلة السابقة . فإذا كان التعدد في تلك المرحلة سيكون بعدد ما تحتمله بنيته من أصناف التأويل فإنه في هذه المرحلة سيكون بالتأكيد بعدد القراء مهما كثروا .

غير أن مناهج القراءة تلك ، والتي يتم تدرجها بالطريقة المذكورة عن أن كل منهج ساد في مرحلةٍ راح يحاول تلافي ما يلحظ أنه عيبٌ في المنهج السائد في المرحلة السابقة ، تصطدم بإشكالات يوقع فيها هذا المنحى في التدرج . فمع أن المحسوس به المستقر في الأذهان أن هذا التدرج يسير في الاتجاه الصحيح ويتخلص من اتجاهات قرائية خاطئة لا ينبغي للنص أن يُكبّل بالتقييد بها ، وأنه يعتمد على أسس موضوعية لغوية نابعة من استحالة الركون إلى تحديد للدلالة مجزوم به في اللغة كما سبق ، مع هذا نجده في الخطوة الأولى التي تبناها البنيويين في الاتجاه المضاد للاتجاه التقليدي ينحو نحو عزل النص عن سياقه الاجتماعي ، ويبعد باللغة عن كونها ظاهرة اجتماعية في المقام الأول . ويُخرج من اهتمامه فضاءات ولد فيها النص ، قد تنتفي دلالة النص أو تضوّل بتغييبها<sup>(13)</sup> . وينحو في الخطوة التالية التي ظهرت بأخرة وتعطي من شأن المتلقي نحو إضافة المزيد من العزل عن السياق ، وذلك بالاعتداد بنقص (تحصيل المعنى) عند المتلقي المتحدث عنه فيما سبق ، لا من حيث هو مانع من اكتمال حصول الدلالة بل بالعكس ، أي : بوصفه

مثيراً لها مسبباً تعددها . هذا بالإضافة إلى بقاء اعتبار وجوب فصل النص عن سياقه الذي نشأ فيه ، وهو الاعتبار السائد كذلك في المرحلة السابقة كما سلف . وهاتان الخطوتان تنافيان التوجه اللغوي الباحث عن المحددات الدلالية واللاهت وراء تلمسها وجمعها ، فانفصلتا عنه وإن بدتا على نحو ما أنهما انبثتا عليه .

لهذا الذي تقدّم إخال إنه يمكنني أن أزعّم أن القراءة النقدية بدأت في الانفصال عن المنجز اللغوي في اللحظة التي توصل فيها هذا الأخير لحقيقة الصعوبة والتعقيد في تحديد الدلالة على الوجه الذي لمسه حتى الفلاسفة والكتاب من غير اللغويين وتقدم وصفه آنفاً واتجه الحقل النقدي حينئذ فوراً إلى الاتكاء بقوة على (الغياب) والتسليم الكامل به ، واستبعاد أي أثر لـ (الحضور). وأخذ مفهوم (القراءة) في النقد يتبلور لا على أساس أنه آلية للإحضر ومواجهة مأزق الغياب ، لكن في اعتماد الغياب منطلقاً للقراءة ، إن لم يقم عمداً بالتغيب وتجاهل الحاضر المائل والإنصراف عنه . واعتدّ المفهوم في تبلوره على هذه الصورة — (الذاتية) على حساب قدر من (الموضوعية). وبدأ مشوار مفهوم القراءة النقدية من لحظة الانفصال تلك ؛ متخذاً سبيله وحده ، غير عابئ بما يحدث بعد ذلك مما يمكن أن يعارض الأسس الأولى الأولية التي انبثق منها البحث اللغوي أصلاً أو يُشكّل عليها على أقل تقدير . من هنا نتج اعتبار انغلاق الدلالة المفضي إلى إنغلاق القراءة لغوياً انفتاحاً للدلالة يفضي إلى انفتاح للقراءة نقدياً . وعدّ ما كان حضوراً في الثانية غياباً في الأولى . وتجهل في النقد من السياقات المصاحبة للنص والمحيطه به ما حظي بعناية واهتمام واحتفل به في دراسة اللغة .

وبعد فقد يشعر هذا الحديث في التصور العام لفروق الدلالة والقراءة بين الحقلين اللغوي والنقدي بأن المرء هنا لا بد أن يستشعر

بالضرورة تأييد أحد التصويرين والنيل من الآخر . ويشعر كذلك بأن الورقة آخذة سبيلها إلى حشد الحجج والبراهين لنصرة أحدهما على الآخر ، أو التقليل من شأن واحد منهما والإعلاء من شأن نظيره . ولعل القارئ استشف من السطور السابقة أنها ألصقت بالجانب اللغوي الاقتراب من (العلمية) وجعلته أولى بالاتصاف بها من الجانب النقدي ، وأن (الموضوعية) أميل إلى أن تكون بجانب الدرس اللغوي في مقابل (الذاتية) التي تتكئ عليها الدراسة النقدية ، وفي ذلك انحياز واضح للنظر اللغوي . غير أن الورقة لا ترى أن هذا الاتصاف بالضرورة من مزايا النظر اللغوي في كل حال ، لاسيما إذا أيقنا بأن النقد يتجه إلى نوع معين من النصوص تطغى عليه الذاتية وتسوده المضامين النفسية في مقابل المضامين المنطقية كما مر ، هي النصوص الأدبية على وجه الاختصاص بها والاقتصار عليها، أما الدراسة اللغوية فإنها تسير على خط يضع النصوص كلها أمامه دون تقيد صارم بالاختصاص بنوع ما منها . ثم إن الورقة لم تعتمد إلى التوصل إلى نتيجة محددة تكون بمثابة (الإجابة) على (السؤال) العريض الذي يفترضه عنوانها والأسئلة الأخرى المتفرعة منه . بل غرض الورقة الرئيس إنما هو جعل كل ما تقدم - على طوله - كالمدخل إلى إثارة عدد من الأسئلة التي تقف على أرضية اعتبار مدى التباعد أو التقارب بين التصويرين ، لا أن تتورط في إصدار الأحكام عليهما .

### (3)

أسئلة الدلالة .. أسئلة القراءة : (أسئلة / الحضور / الغياب ، وحدود التأويل) :

إذا كان الاتجاهان النقدي واللغوي يشكلان ثنائية (اللغوي / النقدي)، وإذا كانت الأسئلة التي تعني هذه الورقة بإثارته تتعلق بثنائية

(الدلالة / القراءة)، فإن الأسئلة تأخذ منحى ثنائياً ؛ لأنها تتبلور في الإحالة على ثنائيات (الحضور / الغياب)، (الانفتاح / الانغلاق)، (الوحدة / التعدد)، (الموضوعية / الذاتية)، (المؤلف / المتلقي)... إلخ، وهي ثنائيات متضادة ، وتحاول تلمس العلاقة بين شقي كل ثنائية من جهة ، وبين الثنائيات بعضها مع بعض من جهة أخرى ، والكشف عن مواطن الإشكال المحتاج إلى فضل نظرٍ وتفكيرٍ في كل علاقة :

1 - شكّل امتناع حضور الدلالة المعيّنة (الغياب) عقبة في طريق القراءة المعيّنة بالوصول إلى تفسير وتأويل للنصوص في التراث العربي منذ عصوره المبكرة . وتفرّق القوم طرائق في البحث عن حلول لها منذ القدم . فراح بعضهم يسير في اتجاه الوصول إلى تفسير مقتع لا غير ، وإلى التماس ما يؤيد التفسير لنصّ ما من هنا وهناك ، أي بالتماس المحدّدات الدلالية للنصوص عملياً وتطبيقياً . وراح آخرون يبحثون في (الغياب) بوصفه ظاهرة ، وتأمله ودراسته ، وهو ما يمكن أن يُعدّ نواة الدراسة الدلالية النظرية وشكلها الأوّلي . أما الأولون فقد عوّلوا على السياق والأنساق والظروف والملابسات ، ولم يهتموا من الفضاءات المحيطة بالنصّ وقائله شيئاً . فالتقوا من جهة مع أصحاب المنهج اللساني الاجتماعي ، كما التقوا مع الخطوة الأولى (التقليدية) من خطوات مناهج القراءة في حقل النقد . وأما الآخرون الذين عنّوا بالجانب النظري فانقسموا أقساماً متعددة . منهم من لاحظ صعوبات الدلالة وتعقدها وتشابكها إلى الحدّ الذي يُفقدُ الأمل في الوثوق بها ، فيئس من إمكان القراءة كلية . فدعا إلى ما يشبه (الهروب) من القراءة أصلاً . ومن هؤلاء القائلون بالتفسير الباطني الرمزي . ومنهم من عمّق البحث في موضوعات تمسّ الصلة بين الدال والمدلول ، فجاءت بحوث (العلاقة بين الاسم والمسمى)، (التوقيف والاصطلاح)، (الحقيقة والمجاز)، ونحو ذلك . فانقسم هؤلاء في بحوثهم بين الثقة في كون اللغة

حقيقة وجودية في ذاتها ومن حيث إحالتها إلى واقع موجود وبين المناداة بما يشبه القطيعة بين اللغة والوجود . وامتدَّ الشعور بهذا الإشكال النظري إلى عصرنا الحالي حتى أوصل إلى ما يوشك أن يكون حلاً عصرياً عملياً تطبيقياً له في حقل النقد الأدبي على النحو الموصوف في ثنايا هذه الورقة . والسؤال هنا : أيمن القول : إن الغياب الذي أياس من إمكان القراءة قديماً إلى الحد الذي حدا ببعضهم إلى الهروب من القراءة ، أدى إلى الاستسلام له حديثاً وتغيير مفهوم القراءة من الوحدة إلى التعدد بناءً عليه ، فكان التعدد هو البديل عن الهروب ؟ ثم ألا يمكن جعل التعدد هروباً عصرياً مشاكلاً على نحو ما للهروب القديم ؟ أم أن في (الغياب) حضوراً لم يتبَّه له ، ويتضمن قيمة حضورية لم تستثمر في الماضي البعيد ؟

2- ما طبيعة الحقوق المعطاة للمتلقّي والحرية الكبيرة المتاحة له في الوصول إلى تأويل ما للنص ، وما منبعها ؟ أهى الحقوق الآتية من واحدية المنتج وتعدد المتلقين ، بحيث يتعين تفاوت الفهم بين المتلقين فتتعدد القراءات بتعدد التفاوت في الفهم ، من منطلق أن القراءة ما هي إلا عملية معالجة للفهم والتفسير والتأويل ويستحيل تطابق اثنين وتساويهما في إجراءات المعالجة ، ومن منطلق التسليم بفرض أن النص غامض بطبيعته - كما هو مقرر - ويتعاور المتلقون فك شفراته وحل غموضه كلُّ بقدر ما تمليه قدرته ، ولما كان مقررّاً تفاوتهم كان التعدد بحسب التفاوت ، ولا مجال حينئذ لتفضيل تأويل على تأويل آخر ؟ أم أنها مجرد النزوع إلى إتاحة أقصى مدى ممكن للتعدد بوجود حرية الإضافة غير المحدودة إلى النص وبقطع النظر تماماً عن المعالجة التي تستهدف فك شفرة النص ؟ أم هي عودة وارتداد عن المنهج البنيوي في محاولة لإعطاء الأنساق بعض الفرص ولو جزئياً عن طريق المتلقي بوصفه نافذة تطل على ما هو خارج النص ؟ وبناءً على

ذلك ما مدى ظهور (المركز) و(الهامش) في قراءات المتلقين المتعددة بتعدددهم ؟ وإذا سلّمنا باتمحاء كلّ من المركز والهامش وبتساوي القراءات فما مدى إمكان وصف القراءة النقدية عندئذ بالمنهجية ؟ ثم ما طبيعة اكتساب المتلقي الحرية ؟ أهى حقوق ممنوحة للقارئ على معنى : أنها مناداة من النقد بوجوب إتاحة هذه الفرصة للقارئ ومنحه الحرية غير المحدودة للإضافة ؟ أم أنها حرية مكتسبة طبعاً وضرورة ؟

3 - كثيراً ما نمتعض ونستاء من تأويل القراء ما نكتبه ، ومن الأحكام التي يبنونها على ما يقرؤونه مما نكتب . وعندئذ نطالبهم بأن يكونوا أكثر (موضوعية)، ونرجوهم أن يكفوا عن تحميل نصوصنا ما لا تحتل ، وألا يقولوا ما لم نقل . [ولم يسلم - بالتأكيد - من هذا أحد من المشاركين هنا في هذا الملتقى]. وهنا يبرز عدد من الأسئلة التي تلح في طلب الإجابة . ما حدود التأويل ؟ إذا كانت الإجابة بأن لا حدود ، فلماذا نمتعض ونستاء من تجاوز (الحدود) في التأويل والإفراط فيه ، مع الإقرار بعدم وجود حدود فيصبح معنى (الإفراط) معدوماً ؟ ألا يعدّ الامتناع والاستياء تعبيراً عن انتقادنا القارئ لعدم تلّمسه محددات الدلالة المعيّنة ؟ ومعبراً في الوقت نفسه عن شعورنا الخفي بالحاجة عملياً إلى المحدّد وإن نادينا نظرياً بالإتصاف عنه ؟ وإذا كان ذلك كذلك ألا يعد هذا تناقضاً بين مواقف النقد والنقاد النظرية والعملية ؟ ثم ما معنى (الموضوعية) هنا ، وما مدى البعد عن (الذاتية) في التأويل أو الاقتراب منها ؟ وكيف نطلب قدراً من الموضوعية في الوقت الذي لا يُرام فيه تحديد الذاتية بحدود من حيث امتزاجها بالتأويل هيئَةً ومضموناً ؟ وكيف يمكن الجمع بين التوصل بالمنهجية والدعوة إلى التوصل بها في المقاربات النقدية من حيث هي إجراء معرفي يسير نحو التوصل إلى حقائق علمية موضوعية واقعية ويسير على خطا يدعي لها النأي عن مجرد الانطباعية البحتة وبين إلغاء الحدود المقيّدة للتأويل



الذاتي ، بل المفرط في الذاتية ؟ أيّني لفظ (الموضوعية) القيد وتعني (الذاتية) الاتفكاك من كل قيد ؟ أم يختلف أحياناً المفهومين بحيث ما يرى تارة أنه ذاتي ما هو إلى موضوعي بالدرجة الأولى ، والعكس بالعكس ؟ وإذا كان هذا الاحتمال الأخير هو الصحيح فهل ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار أن ما يضيفه القارئ من أخلاط وممتزجات من ذاته يدخل في كون النص يحيل إلى موضوعات واقعية ملموسة ، تكون ذاتية القارئ مثلاً إحداها جنباً إلى جنب مع الاحتمالات الأخرى التي يحتملها ؟

## الهوامش

- (1) انظر : السمران ، محمود ، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي : دار الفكر العربي ، بدون تاريخ ، ص 297 - 304 .
- (2) هذا ملخص مفهوم كلام الكتاتبة الذي نقله السمران بالمعنى ص 300 - 301 .
- (3) انظر : زيدان ، محمود فهمي . في فلسفة اللغة . بيروت : دار النهضة العربية ، 1985 م . ص 92 - 30 ، 97 ، 136 ، أنيس ، إبراهيم . دلالة الألفاظ . القاهرة : مكتبة الأجلو المصرية ، 1980م ، ص 6 ، السمران ص 320 - 322 .
- (4) انظر : عبدالعزيز ، محمد حسن . مدخل إلى علم اللغة . القاهرة : مكتبة الشباب : 1992 . ص 236 - 240 ، روبنز ، روبرت هنري . موجز تاريخ علم اللغة في الغرب . ترجمة د. أحمد عوض . الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، العدد 227 ، نوفمبر 1997م . ص 342 .
- (5) يميل كثير من الدارسين إلى التفريق بين (المعنى) و(الدلالة). ويكاد أكثرهم يجمعون على اتصاف لفظ (المعنى) إلى اللفظ المفرد ولفظ (الدلالة) إلى التركيب ، على تفاوت واضح بينهم في تحديد المفهومين على وجه الدقة . وتجدر الإشارة إلى اتجاه النقاد المعاصرين إلى إلصاق مفهوم (المعنى) بما تفيد الكلمة في اللغة ، أي : المعنى المعجمي ، وإلصاق مفهوم (الدلالة) بما يضيفه المتلقي إلى التركيب جملة وعبارة ونصاً ونصوصاً من المعاني . والمعنى على كل توجيه خاص والدلالة أعم . انظر : الغدامي ، عبدالله . المشكلة والاختلاف . المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994م . ص 43
- (6) انظر : جاد الرب ، محمود . علم اللغة نشأته وتطوره . القاهرة : دار المعارف ، ط1 ، 1985م . ص 148 - 151 .
- (7) موجز تاريخ علم اللغة في الغرب . مرجع سابق . ص 362 .
- (8) عصفور ، جابر . مقدمات منهجية ، بحث منشور ضمن أعمال مؤتمر (قراءة جديدة لتراثنا النقدي). جدة : منشورات النادي الأدبي الثقافي ، 1990م . ص 112 .
- (9) اعتمد إيكو نصاً حكايتياً مفتوحاً هو (أسأمة باريسية حقاً) ليطبق عليه استراتيجيات قرائية في كتابه (القارئ في الحكاية). ترجمة أنطوان أبي زيد . الدار البيضاء ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، 1996م . انظر ص 259 - 292 . وانظر مقال إسماعيل الربيعي (القراءة حدود حق المعنى) مجلة علامات مج 9 ص 36 صفر 1421هـ ص 147 .
- (10) مقدمات منهجية - أعمال (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) ص 112 - 113 .
- (11) حرب ، علي ، نقد النص . الدار البيضاء ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 1995 . ص 18 .

(12) علامات مج 9 ج 36 ص 144 .

(13) عرض الدكتور حسن النعمي في دراسة له بعنوان (ديوان العرب شعرٌ أم سرد ؟) لبعض تقاطعات الشعر والسرد . وخلص في خاتمة دراسته إلى نتيجة مؤداها : أن الفصل بين الشعر وسيلقه إضعافاً لحضوره . انظر الدراسة المذكورة ، مخطوطة مقدمة ورقة عمل في ورشة منتدى جدة الألبني لموسم عام 1420/1419هـ ، ص 32 .



نظريات  
قراءة النص

لمياء باعشن

موضوع النص وقراءاته حقل متسع  
تتداخل فيه المدارس النقدية  
والمجالات الفكرية إلى حد التشعب  
والتعقيد . لذا فإننا سنقتصر من كل  
ذلك في سياقنا هذا على ركن مدقق

محوره محاولة التنقيب عن الخلفيات التكوينية التي رسمت إطار  
النشأة التاريخية لعلم القراءة في العصر الحديث ومواكبته في مطلع  
القرن العشرين لجملة من التحولات النوعية في حقل العلوم الإنسانية.

حين أصدر أفلاطون حكمه بطرد الشعراء من جمهوريته  
الفاضلة فقد جاء ضمن إدانته الأخلاقية للأدب إشعار مبكر عن  
الأهمية الإستراتيجية للقارئ . نبه أفلاطون منذ زمن سحيق إلى أن  
الاتصال الأدبي يتحقق من خلال التأثير الذي يمارسه النص على  
القارئ وقد أفزعته القوة الهائلة للسلح الأدي الذي يتمثل في بلاغة  
الإقناع وهي تفرض عالماً وهمياً على المتلقي فيقع فريسة الخداع ولا  
يشك في مصداقية ذلك العالم . ثم رأى أفلاطون أن البعد التأثيري  
للووسيلة الاتصالية الأدبية يتجاوز حد التمويه بالمحاكاة ويصل إلى  
إثارة انفعالات غير مستحبة في المتلقي ، فاستحق أن يقيم  
(Plato1971, 33-41).

وأخذ الصدى الذي أحدثه هذا الهجوم على الشعر يتردد على  
مدى العصور، حيث تصدى الشعراء والنقاد لهذه الاتهامات مدافعين  
عن الأدب كأداة أخلاقية تهذب وتظهر الروح الإنسانية. فهو ليس  
مجرد متعة للحواس بل له فائدة اجتماعية قصوى لكونه قادر

على نقل الانفعالات المرتبطة بالمثل العليا ، فنشأ البعد الإصلاحي للأدب . وعندما يدافع سير فيليب سيدني Sir Philip Sidney عن الشعر كالمحرك الأساسي للفضيلة فهو يضع اللوم على القارئ الذي يرى فيما يقرأ تصويراً للرديلة فيندفع لارتكابها ليشبع أهواءه الخاصة ( Sidney 1971, 169 ). وكذلك عندما يصف ألكسندر بوب Alexander Pope سر انجذاب القراء للعمل الأدبي فيقول بأن ذلك يرجع إلى أن الشعر "يعيد إلينا صوراً موجودة في عقولنا" فهو بذلك يحدد مسئولية القارئ وقدراته الشخصية في فهم معاني النص الأدبي ( Pope 1971, 300 line 281 ).

ولم يكن الأدب ليتحرر من النزعة الإرشادية ولا كان النص ليعزل عن سياقه الاجتماعي لولا الموقف الجمالي من الفنون والذي صنف الإحساس بالجمال كقوة هائلة تسمو بالروح الإنسانية . حينها تدفق الفن من أجل الفن والأدب من أجل الأدب دون أن يستجدي قيمته وسبب وجوده داخل اعتبارات أخرى . من هنا بدأت مدارس النقد الجديد New Criticism بالانتباه إلى العمل لذاته فحسب وبقيت خلفياته التاريخية والاجتماعية والنفسية خارج حدود قيمته الفنية. وعلى الرغم من تركيز هذه المدارس شكلية كانت أو بنيوية على النص فقد فتحت المجال لإعادة تقديم القارئ كوظيفة وموقع للمعنى لا كيان مجرد وذلك بلغت الانتباه إلى النظام الداخلي للعمل الأدبي الذي يجعل المعنى ممكناً.

وقد شهد القرن العشرين كماً هائلاً من الإسهامات المنهجية التي تحاول التقنيين لفنيات التحليل فتتعامل مع النص بوصفه مجموعة من الكلمات والجمل والعبارات التي يمكن إحصاؤها وحساب معدل تكرارها . وتبعاً لقوانين المنحى اللغوي التحليلي تكون مهمة القارئ في اكتشاف المركز النصي وتفسير التفاعل الذي يحصل بين عناصر النص

المتعارضة من كلمات وأسلوب وصور وبناء وموضوع وغموض وسخرية .. وذلك في إطار نحوي صرفي وصوتي بحث. أما القارئ البنيوي فلا يهتم باكتشاف نمط اللغة وإنما يتعامل مع بنية النص وفقاً لمبدأ اعتماد الكل على الجزء وتفسير خصوصية النظام المهيمن على النسق العام للنص . ثم ظهرت منذ منتصف القرن وحتى نهاية السبعينات نظرية استجابة القارئ Reader Response Theory التي اهتمت بالعلاقة بين النص والقارئ، وأثبتت مشاركات النقاد في هذه النظرية أن للنص قدرة وقابلية للتأويل المتعدد لا يمكن استهلاكها .

وعلى الرغم من أن إبراز حضور المتلقي ودوره في إعادة تشكيل النص بدأ مع مدارس النقد الحديث ، إلا أن هذا الاستعراض السريع والبسيط لتطور نظريات النقد يثبت أن القارئ كان دائماً الشغل الشاغل للنقاد ، وبما أن الأدب يعتمد على أدوات لغوية ، والظاهرة اللغوية كما يقول بلومفريد : "هي سلسلة من المنبهات تتلوها استجابات"، فإن تفاعل القارئ مع النص كان قد اقترن بعملية التأويل اقتران عملية القراءة بعملية الكتابة التي لا تتحقق إلا من خلال هذا الفعل الملازم لها . والقراءة توأم الكتابة وما كان لنص أن يكون بدون قارئ لأنه ليس تجريداً محضاً وليس تأملاً منطوياً على نفسه، بل إن النص يظل راكداً حتى ينفث فيه المتلقي حياة بفاعلية القراءة .

يرى رومان إنجاردن Roman Ingarden أن هنالك فرق بين النص كشيء أو وجود مادي وبين تجسيد النص من خلال فعل القراءة التي تعطيه وجوداً فعلياً فيقول : " خلال القراءة نحاول أن نبعد أي مشاغل تلهينا عن التركيز . وهذا الابتعاد عن العالم الحقيقي إلى عالم منفصل يتحقق في مساحته استيعاب وعي النص ذاته" ( Ingarden 1973, 355). كان القارئ ولا زال طرفاً فاعلاً في أي عملية إتصال لغوية فهو

ركن من أركان نموذج رومان ياكبسون Roman Jakobson الذي صنّفه على أنه متلقي رسالة المرسل. ومهما كان اتجاه العلاقة بين أقطاب معادلة الاتصال هذه فهناك دائماً من يتكلم ليقول شيئاً ما يوجهه لشخص ما بشكل ما ولغرض ما . فالقراءة إذاً ما هي إلا محاولة فهم المحتوى والتعرف على المضمون وكشف المغزى الكامن في النص الأدبي .

### المضمون

المرسل ← الرسالة ← المتلقي

### الاتصال

### شفرة النظام اللغوي

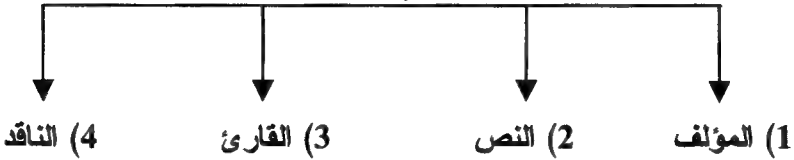
الشكل (1) نموذج ياكبسون للاتصال اللغوي

أخذت منطلقات التناول النقدي لعملية القراءة على عاتقها مهمة الكشف عن عمليات التأويل التي يقوم بها القارئ وحل معضلة الاختلافات والفروق بين القراءات والتأويلات للنص الواحد. وعليه فنظريات القراءة لا تخرج عن دائرة استقصاء المعنى النصي، لذا فليس من المستغرب أن ترتبط تلك النظريات ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة الإبيستمولوجية Epistemological Philosophy التي تنص على أن كل ما يدركه الإنسان فهو بالضرورة خاضع لتفسيراته، وعلى الفلسفة الظواهرية Phenomenology التي تضع أهمية كبرى على دور المستوعب للأشياء في تحديد معانيها. وبالفعل فقد تدخل هذان المنظوران في البنية الأساسية للكثير من نظريات القراءة بهدف الإجابة على سؤال محير: ما الذي يحدث خلال القراءة في عقل القارئ الواعي المتأمل للنص فيعطيه المعاني التي تثيره ؟



## (العلاقة بين النص والقارئ)

الكشف عن عمليات التأويل واستقصاء المعنى النصي

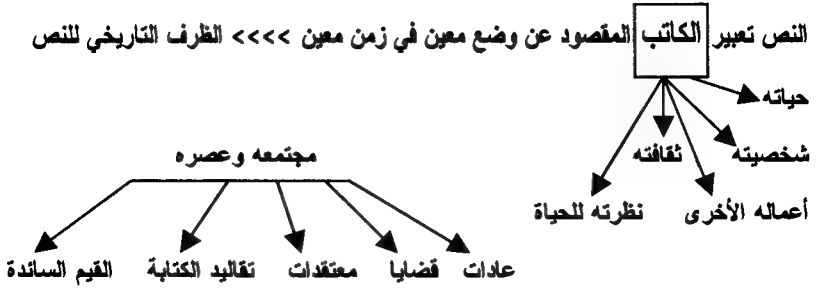


الشكل (2) نظريات الإستجابة Reception Theories

في سعيها وراء تحديد مصادر المعنى، راحت نظريات قراءة النصوص الأدبية تدور في أربعة محاور رئيسية :

## أولاً: معنى المؤلف :

على الرغم من أن هنالك اتفاقاً عاماً بين النقاد الأدبيين بأن فهم المعنى لأي نص لا يحدث إلا عندما يقرأه القارئ، إلا أن نظريات معنى المؤلف ترى أن المعنى لا يتغير لأنه دائماً تعبير الكاتب المقصود عن وضع معين في زمن معين ولا يمكن لدارس النص أن يتغافل عن زمنية النص وظرفه التاريخي فهما أهم المعطيات التي تتحكم في الممارسة القرائية. وفي حالة اعتبار المؤلف مصدراً للمعنى في النص فعلى الناقد دراسة عناصر متعددة تدخل في تكوين ذلك المؤلف مثل: أحداث حياته، شخصيته ونفسيته، ثقافته ومدى إطلاعه، أعماله الأخرى، موقفه السياسي ونظرته إلى الدنيا، المسرح الثقافي في عصره، عادات وقضايا مجتمعه، فنون تقاليد الكتابة والتأويل في عصره، القيم الثقافية والحياتية السائدة، وإلى غير ذلك من أمور يتميز بها المؤلف كإنسان وفنان .



الشكل (3) معنى المؤلف

ويتمثل ضعف هذه النظريات في النقاط التالية:

- 1 - عملية الكتابة قد تأخذ صاحبها بعيداً عن البدايات المقصودة فتخرج العمل من دائرة التخطيط إلى العفوية التي قد لا يدرك أبعادها الكاتب نفسه.
- 2 - قد يتجسد في العمل معان رمزية اجتماعية لا تتضح للكاتب ولا تظهر مراميها إلا في سياق تاريخي ثقافي مستقبلي.
- 3 - قد يطفو على العمل نوازع من اللاوعي الخاص بالكاتب وهو نفسه لا يعي مقاصده النفسية الدفينة.
- 4 - التحيين ، أو تحديد الظروف التاريخية للعمل قد يجعل القارئ حبيس الرؤية القديمة التي حفزت الكاتب.
- 5 - للنص مميزات تجعله ينفلت من الإطار المرجعي فيصبح قادراً على تجاوز ظرفيته الزمانية والمكانية ليكتسب القدرة على مخاطبة قراء متنوعي الثقافات والنزعات . إن تمرد النص على قصد كاتبه يفتح المجال لاحتمالات متعددة تتيح استيلاء ما لم يكن أصلاً موجوداً . ولذلك فقد قال المتنبي قديماً : " اسألوا ابن جني فهو أدرى بشعري

مني ". فاتباعث النص الواحد وتجده مع كل أوجه القراءة فيه إثراء للمعنى ودلالة واضحة على مرونته.

## ثانياً : معنى النص :

ترى هذه النظريات أن المعنى ليس في قلب الشاعر وإنما في الخواص الشكلية والبنائية التي تعمل كمفاتيح ثابتة للوحدات الجمالية القائمة بذاتها والمنغلقة على نفسها في داخل النص . ويقوم الناقد هنا بالقراءة المغلقة Close Reading التي تفصل النص كوحدة مركزية متكاملة عن خلفياته ليتوصل إلى قيمة النص بتجاوبه مع الشفرات المستقلة به وبتفسير السمة الأدبية التي تتحلّى بها البنية اللغوية في تركيبها من حيث هي نسق من العلاقات الداخلية . وفي حال اعتبار النص محتوياً على المعنى فعلى الناقد القيام بالتحليل الجزئي والكلي بشكل موضوعي لوحدة النص ولغته وقواعده الصرفية والنحوية وصوره الجمالية وتماسك بنيته وتناسق أجزائه وعلاقتها بالكل .

ويتمثل ضعف هذه النظرية فيما يلي:

1- فك رموز النص يحتاج إلى كفاءات على مستوى عال من التدريب لتفصيل النص ومعرفة استراتيجيات التمعين حيث أن النص قد بنى حسب تقاليد لها أسس في حقائق اجتماعية ثقافية موضوعية متفق عليها.

2- المعنى يعتمد بشكل كبير على كفاءة القارئ وقدرته على التجاوب مع أبنية وممارسات النص التي تعمل ضمناً فيراها هو بطريقة معينة وثابتة ، وفي ذلك تجميد لمعاني النص التي يمكن التكهّن بها ، وتجميد لابتكارات الناقد التي يحدها الاستيعاب المسبق لكل خصائص البنية اللغوية .

3- قابلية النص للتأويل تصبح أحادية تبعاً لقوانين محددة تحكم التحليل اللغوي بينما تعتبر تعددية التأويل من معايير جودة النص.

4- قوانين القراءة وتقاليد التحليل الأدبي متوارثة ومتفق عليها أكاديمياً واجتماعياً ، فإن تغيرت العوامل الثقافية القائمة في مجتمع ما وفي عصر ما فإن المعنى يتغير تبعاً . لذا فالمعنى ليس ثابتاً في النص بل في التداخل اللغوي والثقافي الذي يشترك فيه القارئ .

### ثالثاً : معنى القارئ :

عندما نادى رائدا النقد الجديد ويمزات وبيرنزلي W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley بموضوعية النص في الأربعينات فقد قاما أيضاً بتحطيم الاعتقاد الباطل في قصدية المؤلف Intentional Fallacy 1946 وفي نحتاج التجربة النصية وتأثيرها على القارئ Affective Fallacy 1949 كمصادر للمعنى ( Wimsatt and Beardsley 334, 1972). أما المقال الذي صدر في 1968 بعنوان "موت المؤلف" فقد أعلن تحرير النص من كونه مجرد صف من الكلمات يفرز معنى محدد يقصده الكاتب فقط إلى كونه فضاء ذو أبعاد عديدة تتضارب وتختلط فيه المعاني . فالمؤلف سلطة تهيمن على النص ووجودها ليس ضرورياً للمعنى والدليل هو تفاعلنا مع الكتب القديمة مجهولة المؤلف ، وعليه فقد صرح كاتب المقال رولاند بارت (Roland Barthes 1915 - 1980) بأننا " إذا أعطينا النص مؤلفاً فإتينا نفرض عليه حدوداً تغلق مداخل الكتابة " (Barthes 1977, 146). وعلى التوالي فقد شكك نورثروب فري Northrop Frye في كون المؤلف حكم نهائي يفصل في قيمة العمل الأدبي ، وأخذ جاك ديريديا Jacques Derrida في وصف ضمير المتكلم في الكتابة critique على أنه " أنا الغائب" لأن فعل الكتابة

في نظره يقتل شخص المتحدث ويذيب فرديته في ضمير الجماعة القارئة  
(Hoy 1978, 81-82).

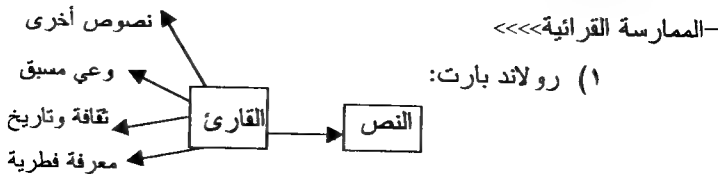
وكان الوجه الآخر لإختفاء المؤلف هو ولادة القارئ ليس كمجرد مستهلك بل كمنتج للنص . ترى مدارس جماليات التلقي Reception Aesthetics ومدارس الأسلوبية الانفعالية Affective Stylistics أن معاني النص لا تظهر في نقاط انطلاقه أي مصادره التأليفية ولا في ملامحه الشكلية ولكن في اتجاهاته ، أي في خصوصية التجربة التي يتعرض لها القارئ من خلال النص . والقراءة ليست اكتشاف معنى للنص ولكنها الانخراط في تجربة ما يفعله القارئ بالنص . فعملية القراءة عملية ديناميكية والنص بها ليس جامداً بل انه يعقد علاقة داخلية بين الملامح النصية وبين معارف القارئ . أي أن التناظر الأساسي بين النص والقارئ، هو الذي يولد التواصل بينهما.

أما أهم ما ورد في هذه النظريات من معطيات جديدة فهي كالتالي:

1- لقد فتح البعد التجريبي للمعنى الباب على مصراعيه لكل من قرأ فيصبح بعدها ناقداً للنص . لذلك فقد جاءت من النقد افتراضات عديدة حول هوية هذا القارئ الذي تسند إليه مهمة إحياء النص الأدبي وبعثه من جديد . وقد اتفق معظم النقد على أن لكل مؤلف قرين من القراء يكون بمثابة مؤلف مشارك يؤثر في خطاب الكاتب الذي يحضره ويستنتقه ويحاجه ويناقشه ، وأن وعدم وضوح هذا القارئ المبيت في نية المؤلف في النص لا يعني عدم وجوده . ولكن المؤلف يضع أيضاً في اعتباره قارئاً آخر سماه الإيطالي امبيرتو إيكو Umberto Eco في 1979 القارئ المحتمل Expected Reader الذي يمثل معاصريه ومواطنيه وبني جنسه وطبقته ، بينما فاضل بارت Roland Barthes بين نوعين

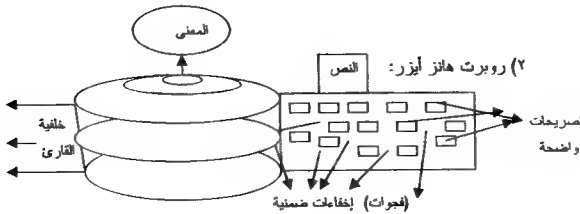
من القراء : الحقيقي Actual Reader الذي يستلم صوراً ذهنية تتشكل تبعاً لمخزون تجاربه الخاصة ، والضمني Implied Reader 1974 الذي يتعامل مع بنية النص بشكل نموذجي تحدد وظائفه . وبعدها اخترع جيرالد برنس Gerald Prince مصطلح "Narratee": ليفرق بين القارئ المخاطب داخل النص وبين القارئ الحقيقي Actual Reader الذي يمسك بالكتاب وبين القارئ المفترض Virtual Reader في ذهن الكاتب ثم القارئ المثالي Ideal Reader الذي يطمح كل مؤلف أن يحظى بنظرته النقدية الثاقبة . وفي 1978 سمي مايكل ريفاتير Micheal Riffaterre هذا النوع المثالي بالقارئ الخارق Superreader ، وسماه نقاد آخرون القارئ المطلع Informed Reader الذي يستطيع أن يسبر أغوار النص بعيداً عن السطح ويكتشف البناء الداخلي الضمني، أو القارئ الكفاء Competent Reader الذي لديه تمكن لغوي وأدبي وينتمي إلى مجتمع قارئ متفق على مفاهيم فنية معينة .

أما مسألة الممارسة القرائية أو كيف تتم عملية القراءة فقد شغلت العديد من النقاد أهمهم رولاند بارت Roland Barthes الذي يرى أن القارئ لحظة إقباله على النص لا يأتي من فراغ بل يأتي محملاً بروافد ثقافية وأعراف أدبية ووعي بالتاريخ الأدبي وبمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة فيتم التأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مسبق أو معرفة فطرية تشكل البناء القبلي للفهم أي البناء المعرفي والأيدلوجي الذي تنطلق منه عملية الفهم .



الشكل (4) الإطار المعرفي للتأويل

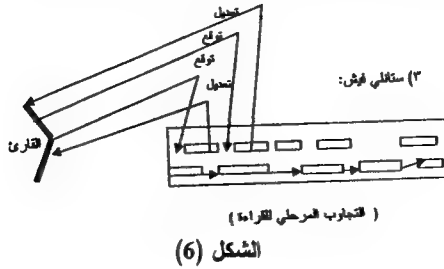
أما الألماني وولف جاتج أيزر Wolfgang Iser (1974) فيجد أن النص يحتوي على تصريحات واضحة وكذلك على إخفاءات ضمنية تترك به فجوات يملأها كل قارئ بطريقته الخاصة تمثيلاً مع نظرية الجسّاتالت Gestalt النفسية التي تقدم نموذجاً وظيفياً للقراءة تتكيف فيه الأجزاء بتناسق تام فتشكل صورة ذهنية متكاملة تمكن القارئ من تنظيم المعاني التي تبدو مبعثرة وفوضوية في إطار موحد (Eagleton 1983, 81). وبذلك يكون للتأويل حركة دائرية Hermeneutical Circle تبدأ حين يتناول القارئ نصاً ما فتقوم إشارات النص الصريحة بعمل العناصر المرشدة وتعرضه على تشكيل توقعات خاضعة لما هو ظاهر تتغير بمجرد عرضها على خلفية القارئ الثقافية الرافدة وتجربته الحياتية، ثم ترجع هذه التوقعات المتغيرة لملء الفجوات ضمن الشروط التي يحددها الواضح من النص الذي يتقبل بعضاً منها ويقاوم بعضاً ، فتتشكل عند القارئ توقعات جديدة يعرضها مرة أخرى على خلفيته الخاصة التي كانت هي أيضاً قد تغيرت نتيجة لتعرضها لتأثير التوقعات الأولى ، وهكذا تظل توقعات القارئ دائماً في حالة تجديد وتعديل مستمر يتناسب مع تحريضات النص الصريحة فتتكون بذلك دائرة لا تعود بنا إلى نفس نقطة البداية وتكون النتيجة نص جديد (Iser 1995, 24).



الشكل (5) التأويل الدائري

والقراءة الناقدة في فكر الأمريكي ستانلي فيش Stanley Fish

تتمثل في تحليل التجاوب المرحلي للقارئ تجاه الكلمات المكتوبة التي تتبع بعضها البعض تزامناً في سطور النص وعلى مستوى الجملة المباشر ، حيث ينشأ المعنى مبدئياً ثم تتعدل توقعات القارئ شيئاً فشيئاً مع مسيرة القراءة والتوالي المترابط بين السابق واللاحق في مسار النص . وكأن القارئ هنا يتحرك إلى الأمام وإلى الخلف في نفس الوقت، فيتنبأ بالقدام ويقارنه بما سبق ، يفك رموز النص جملة جملة ويؤولها على ضوء السابق والمنتظر (Fish 1986, 624).



## رابعاً : معنى الناقد :

تخوف بعض النقاد من الفوضى التي قد تعم الساحة النقدية في ظل حرية المعنى والنسبية المطلقة لمسألة التأويل اللانهائية . لذا فقد رأوا أن من الأفضل وضع سياق يحد من معاني القراءة الممكنة للنص . يقول الأمريكي جوناثان كولر Jonathan Culler إن عمليات التأويل ليست فردية بل جماعية وتتبع إجراءات تقليدية مكتسبة ومتفق عليها بما تمليه قوانين اللغة والأجناس الأدبية والتراث والإيديولوجية الاجتماعية والثقافية . المجتمع القارئ هو مجموعة من الأفراد المشتركة في مفاهيم متفق عليها تشكلها مجتمعاتهم في عصر معين . وهذه الجماعة Interpretive Community تعطي المعنى المناسب لإحساسها بالواقع الخاص بها (Culler 1981, 125). ومن نفس المنطلق يفسر هانز



روبرت يابوس Hans Robert Jauss 1960 مسألة اختلافات قراءة النص الواحد بوضع النص في آفاقه التاريخية قائلاً : أن قراء كل عصر هم نتاج ظروف عصرهم Paradigms التي تشكل لديهم آفاق التوقعات Horizons of Expectations والتي بدورها تخضع لمفاهيم اجتماعية تتغلغل داخل النص وتحافظ على وحدته الجمالية وتفرض القوانين التي يلتزم بها القارئ في حكمه على النص . ليس للنص إذأ معنى مطلق بل إن هذا المعنى يتغير حسب اللحظات التاريخية لتلقيه ، فكل حضارة أفق توقع يشمل مجموعة المفاهيم التي تسهم في تشكيل المعنى المحدد لها، وهذه المفاهيم تبقى سائدة حتى يطرأ ما يغيرها فتنتقل الحضارة إلى باراداييم جديد وعصر جديد (Jauss 1982, 24).

وهكذا فقد تبين لنا أن نظرية قراءة النص ليست عنصراً واحداً بل إنها تضم العديد من الاتجاهات التي تحاول أن تشرح طبيعة عملية القراءة وما يترتب عليها من التفاعلات التي تفتح آفاقاً تأويلية واسعة . النص شئ منسوج ولذا فهو نسيج يتكون من خيوط المرجعية التاريخية والممارسات الاجتماعية والدلالات اللغوية. النص نسيج متداخل يدفع إلى شبكاته بالقارئ الذي هو جزء من النسيج الاجتماعي ليساهم بقراءته في تأويل ما سكت عنه النص : يقول سارتر إن القارئ حين يفتح كتاباً ما فهو " يضع نفسه على قمة الصمت " (Sartre 1986, 487). ونحن عندما نقرأ فإننا نصغي في الواقع لصوت المؤلف الذي ينقلنا بموافقنا إلى عالم خيالي متكامل له مصداقية الواقع ، وهذا الإصغاء للصمت هو الأساس في إمكانية الانتقال . نحن نصغي بذاكرتنا لا بآذاننا ، أي بعقولنا الميتافيزيقية ، وهنا يكمن سحر القراءة التي تأسرنا في نطاق الصمت فتحقق جمالية التقبل من خلال التغلب على تحديات التأويل في توازن بديع .

## قائمة المراجع

*Image Music Text.* Trans.

Stephen Heath. London: Fontana.

Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction.* London: Routledge and Keagan.

Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction.* Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

*Criticism: The Major*

*Statements*

Hoy, David Couzens. 1978. *The Critical Circle.* Berkeley: University of California Press.

Ingarden, Roman. 1973. *The Literary Work of Art.* Evanston: Northwestern University Press.

*Reader and*

*Reading*, ed. Andrew Bennet. London: Longman.

Jauss, Hans Robert. 1982. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

*Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard

Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

*Critical Theory Since*

*Plato*, ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

*Criticism: The Major Statements*,

*in Critical Theory Since*

*Plato*, ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

*Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, ed. David Lodge. London: Longman.



لمن النص اليوم ؟  
للكاتبة أم  
للقارئ

حسن غزالة

دأب النقد التقليدي على تكريس فكرة امتلاك الكاتب امتلاكاً لا ينازعه عليه أحد ، وأن سعي القارئ الدؤوب يجب أن يكون عن مقاصد كاتب النص. لكن حركات ومناهج حديثة قلبت الموازين ، وجعلت النص من حق القارئ الذي يقرؤه . ابتدأت هذه الحركات في مطلع القرن العشرين بالشكالية الروسية التي تجاهلت الكاتب تماماً وركزت على لغة النص الأدبي المتميزة ، مقارنة مع اللغة اليومية العادية . آزرهم في ذلك كل من حركة النقد الأمريكي الجديد والبنوية والأسلوبية والتفكيكية ، وإلى حد ما النقد التطبيقي الإنجليزي، حيث استمر التركيز على النص ولغته وبنيته الأسلوبية والنحوية وكلماته، واعتباره كياناً مستقلاً عن كاتبه ، في محاولة لطى صفحة قراءة النص من خلال كاتبه ومقاصده التي ليست في متناول أحد . هناك حركات نقدية أخرى نادت بتحويل الأنظار لا عن الكاتب فحسب ، بل عن النص أيضاً لتتوجه إلى القارئ بشكل كلي . لكنها تراجعت سريعاً لافتقارها إلى أساس منطقي صلب .

يطرح هذا التباين في قراءة النص مسألة إمكانية وجود قراءات أمثل وأفضل للنص . ولعلها تكون القراءة الأسلوبية في النص ، والتي تركز على ثلاثة محاور : الحدسية الأسلوبية في الاستجابة للنص ؛ وخصائص النص الأسلوبية ووظائفها ؛ والتأويل الأسلوبي .

هذا البحث محاولة لتقديم إجابة موضوعية على التساؤل الرئيسي المطروح ، واقتراح قراءة معاصرة للنص ، قد تنصف الكاتب والقارئ على حد سواء .

## تقديم

ولدت قضية ملكية النص الأدبي ، إذا جاز التعبير ، منذ زمن بعيد مع ولادة النقد الأدبي . وكانت محسومة لصالح الكاتب الذي كان يعد المالك الأوحـد للنص ولا يقرأ القارئ وما ينبغي له أن يقرأ إلا ما يراه الكاتب ويقصده ويعنيه ، ويرمي إليه . عليه أن يقرأ النص لا كما يحلو له بل كما يحلو للكاتب . وعليه أن يسبر أغوار الكاتب ومقاصده وتجربته الخاصة ومعاناته الشخصية في النص ، وربط كل شيء في النص بكل شاردة وواردة تخص الكاتب ، بحيث لا يقرأ شيئاً إلا من خلال وجهة نظره ومنظوره المهيمن على النص وما فيه . بعبارة أخرى ، يبدأ القارئ حيث ينتهي ، وينتهي حيث يبدأ : بالكاتب ، ومن الكاتب وإلى الكاتب ، وداخل الكاتب وبين دهاريز أغوار الكاتب .

من مسوغات هذا التركيز على الكاتب وملكيته المطلقة للنص التي لا يـنـازعه عليها أحد ، وأنه هو منتج ، ومصمم ، ومنفذ ، ومخرجه ومبدعه ، والملم بكل خلجة من خلجاته ، والمطلع على كل دقيقة من دقائقه . لذا هو أعرف إنسان به وبمكوناته ومعانيه وتأويلاته ومضامينه ومدلولاته .

إذاً ، تربع الكاتب على عرش النص منذ الأزل ، من أيام أرسطو حتى عهد قريب ، حيث بدأ هذا العرش يهتز شيئاً فشيئاً مع مطلع القرن العشرين . وأول هزة عنيفة صدرت من الحركة الشكلانية التي بدأت في روسيا ومدرسة براغ في تشيكوسلوفاكيا سابقاً ، وهزة أقل عنفاً من حركة النقد التطبيقي في إنجلترا في العقد الثالث . أما أعنف هزة على الإطلاق فجاءت من حركة النقد الجديد في أمريكا ، وهي الهزة التي أزاحت عن هذا العرش ، ونصبت مكانه النص باعتباره كائناً قائماً بذاته ،

وجاءت البنيوية ومن ثم الأسلوبية فالتفكيكية لتجهز عليه تماماً ، ولكن لأسباب ودوافع مختلفة . ومع ذلك استمرت بقايا حركة النقد الأدبي التقليدي متمسكة بحبائل الكاتب ومقاصده .

فالشكلايون اخترقوا جدار الطرق التقليدية في قراءة النص الأدبي (الشعر على وجه التحديد)، ونسفوها من أسسها ، وذلك من خلال تناولهم للغته المتميزة من اللغة العادية اليومية المألوفة ، وليس من خلال مؤلفه أو خلفيته التاريخية والاجتماعية والسياسية . لا مكان للمؤلف في منهجهم ، ولا دور له في قراءتهم للنص ، لأن دوره هذا قد انتهى بانتهاهه من كتابة النص . وبما أن النص مصنوع من مادة واحدة هي اللغة ، فلا أهمية لأي شيء آخر ما سواها . ولذلك صبوا اهتمامهم كله على تحليلها ودراستها ، وقراءة النص من خلالها ، خاصة باعتبارها منحرفة عن لغة الحديث اليومية ومختلفة عنها وتفوقها مكانة من حيث تميزها وسموها مقارنة معها بعبارة أخرى ، لا دخل للكاتب بشيء على الإطلاق<sup>(1)</sup>.

أما النقاد التطبيقيون فقد وجهوا أنظارهم إلى القراءة اللصيقة للنص ، والتركيز على كلماته لكنهم لم يتخلوا تماماً عن مكانة الكاتب ، إذ يعتبرون امتداداً للنقاد التقليديين ، مع بعض الفوارق في التركيز على قراءة النص واعتماداً على لغته ، أكثر من الاتكال على الانطباعات الشخصية الهزيلة<sup>(2)</sup>.

وأما الحركة النقدية التي ظهرت في أمريكا تحت اسم النقد الأمريكي الجديد ، فقد اتخذت من النص منطلقها وأساسها ومرجعها ، إلى درجة أنها جعلت منه هالة له خصوصيتها وقديسيته المستقلة بذاتها، إذ ليس للكاتب ولا للعمل التاريخي أو الاجتماعي أي دخل في فهمه وقراءته بأي شكل كان . إنها قراءة النص بوصفه كياناً قائماً بذاته يثبت

يثبت ذاته ووجوده وقيمه ومعانيه وأبعاده من داخله دون الحاجة لأي شيء من خارجه . لذا تحدث النقاد الجدد بإسهاب عن ما أسموه بالمغالطة المقصدية ، مشيرين بذلك إلى المغالطة القائلة بالأخذ بمقاصد الكاتب عند قراءة النص . وما هذه المقاصد إلا هراء وسراباً لا ينبغي السعي وراءه<sup>(3)</sup>.

ثم أتت البنيوية لتجهز على أي أثر للكاتب في قراءة النص . إذ أعلن روادها وعلى رأسهم رونالد بارت موت المؤلف . لا وجود إلا لنص له بنيته وهيكليته النابعة من ذاته والتي تتحدث عن نفسها بنفسها، وتنطق باسمه . ولا دخل للكاتب في قراءتنا له . فالنص نظام مغلق مستقل ، كما هي حاله عند الشكلايين والنقاد الجدد<sup>(4)</sup>.

خلفت البنيوية حركة ما بعد البنيوية التي ابتدأت في فرنسا كردة فعل على نقائصها . ومع أنها وسعت آفاق البنيوية لتشمل السياق الاجتماعي والتاريخي للنص الذي يتغير بتغير هذه المعطيات ، فإنها لم تلق بالاً للمؤلف<sup>(5)</sup>.

لكن التفكيكية ، والتي لا تختلف كثيراً عن ما بعد البنيوية ، فقد نسفت أسس النص وكاتبه من جذورها . إذ اعتبرت النص غير ثابت ، ويخضع لمتغيرات دائمة غير مستقرة . وترى أن قراءة النص تكمن في تفجير مكنوناته ومكبواته ومعانيه المحتملة التي لا نهاية لها ، والتي تتحرك في فضاء واسع حر طليق ، دونما استقرار ولا ثبات . ورغم أنها تفسح المجال لما اصطلاح عليه في العربية بالتناس (أي قراءة النص من خلال علاقته بالنصوص الأخرى المماثلة له)، فإنها تكاد تلغي لا المؤلف فحسب بل النص أيضاً ، وقراءته وسياقه ، وقرائه ، وكل ما يحيط به ، إلى درجة أن تسميها بالإنحلالية قد يكون أدق من التفكيكية . فهي قائمة على حل كل شيء وانحلاله وعدم استقراره أو ثباته عند نقطة محددة<sup>(6)</sup>.

أما الأسلوبية ، فمنهج قائم على اللغة ، مادة النص الوحيدة التي يتم تحليلها وتأويلها ودراستها وقراءة وظائفها ومضامينها ومعطياتها الموجودة والكامنة فيها<sup>(7)</sup> . من جهة أخرى ركزت بعض المناهج الأسلوبية ، وعلى رأسها الأسلوبية التأثيرية ، على القارئ وتجربته الآنية في القراءة ، وتفاعلاته مع النص وطرق استجابته له ، وعملياته العقلية أثناء سير القراءة ، والمؤثرات التي يتعرض لها مع النص ، وردود أفعاله على أسلوب النص من خلال كلماته ولغته وسماته الشكلية من وجهة نظر أسلوبية . لا أثر للكاتب في مثل هذا المنهج على الإطلاق . فقد سلطت الأضواء بشكل كلي على القارئ باعتباره الفارس الأوحـد في عملية القراءة . فلا الكاتب ولا النص ذاته وتأويله وسبر معانيه وبواطنه يحظى بالاهتمام . القارئ وما يقطعه ويحس به ويتفاعل معه ويدور في ذهنه ، هو المهم ولا شيء سواه مهم ، ورغم تعديل دعاة هذا المنهج لمنهجهم وحصرهم لقراءة النص وتأويله بمعايير اجتماعية وثقافية يحددها المجتمع الذي ينتمي إليه ، فإن الكاتب بقي مهماً تماماً ، وتم استبداله بالقارئ<sup>(8)</sup> .

ينبغي التنويه إلى أن الأسلوبية منهج شامل ينضوي تحته عدة مناهج أسلوبية تختلف بدرجات متفاوتة عن بعضها البعض . لكن منطلقها ونقطة ارتكازها قراءة النص أسلوبياً . من هذه المناهج ما يقيم وزناً للكاتب ، كالأسلوبية النفسية التي ترمي من وراء تحليل أسلوب النص إلى سبر أغوار نفسية الكاتب ، ولذا تسمى أحياناً بأسلوبية الكاتب؛ والأسلوبية الاجتماعية التي تنادي بقراءة أسلوبية النص ضمن أطر اجتماعية وسياسية وفكرية له ولمؤلفه على السواء .

لكن لابد من التأكيد على أن الأسلوبية بشكل عام منهج يدرس النص ويقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى



مستوياتها : نحويًا ، ولفظيًا ، وصوتيًا ، وشكليًا ، وما تفرزه من وظائف ومضامين ومدلولات وقراءات أسلوبية لا يمت المؤلف بصلة مباشرة لها على أقل تقدير .

## تعليق :

يطرح الاستعراض السابق لمكانة كل من الكاتب القارئ في أهم الحركات والمناهج الأدبية والنقدية عددًا من التساؤلات منها :

- \* ما دور الكاتب في النص وما موقعه منه ؟
- \* هل ينتهي دور الكاتب بانتهاء كتابته للنص أم أن ظله يخيم على النص كلما تمت قراءته ؟
- \* ما الغاية من إزاحة الكاتب عن النص أثناء قراءته ؟
- \* هل اللغة هي مادة النص الوحيدة ؟ وهل قراءة النص من خلال لغته تستلزم إغفال كاتبه ؟
- \* لماذا التركيز على القارئ في عملية قراءة النص ؟ ولماذا لا يكون هذا التركيز إلا بمعزل عن الكاتب ؟
- \* ما حقيقة الأمر في هذا كله ؟

يمكن الإجابة على هذه الأسئلة كلها من خلال النقاط التالية :

1. لا أحد يستطيع أن ينكر الدور الأول والأساسي للكاتب في وجود النص ، وهذا بديهي . إذ لا وجود لنص من دون كاتب يكتبه .
2. صحيح أن الكاتب هو موجد النص ومنتجه ومصممه ومبدعه ، غير أن هذا ليس مبرراً كافياً لكي يعتبر محتكراً له . ولو كان كذلك لبقى النص حبيس أدراج كاتبه ولمات بموته .

3. قبل أن يكتب الكاتب نصه يفترض أصلاً أن يوجهه إلى جمهور قراء مفترض ، ليس للكاتب أن يملئ شروطه عليه في قراءته ، وإلا رفض هذا الجمهور النص من أصله . وإذا ما جاز لنا أن نضرب مثلاً مادياً لذلك ، فإننا نختار منتجاً أو مصنعاً لإحدى السيارات : إن من حقه أن يصمم سيارة ويصنعها كيفما يشاء ، ولكن ليس من حقه أن يرغم أحداً على شرائها أو استعمالها بشكل معين ، أو لغرض معين ، أو في وضعية أو حالة نفسية وصحية معينة . بعبارة أخرى ، ينتهي دور المصنع والمصمم عند انتهائه من عمله ، ليبدأ دور المستهلك . لكن لا الكاتب مُصنّع نصوص ، ولا القارئ مستهلك لها بالطريقة نفسها ، وإنما المقصود هنا مقارنة الشكل العام .

ما يراد قوله هنا إن الكاتب لا يكتب في فراغ ، ولا في الهواء الطلق ، ولا لأي جهة أخرى ما سوى القارئ . ولولا هذا القارئ لما كتب أحد شيئاً .

4. لم كل هذا التشديد على الكاتب أصلاً ؟ ولم السعي الحثيث وراء مقاصده ؟ هل المطالبون بذلك يزعمون أن للنص معنى واحداً وقراءة واحدة ؟ وهل من سبيل إلى مقاصد الكاتب الحقيقية أصلاً ؟ من يدعي أن النص سبيلنا إليها ، لا يستطيع أن يثبت ذلك بشكل قطعي ، بل هي مجرد انطباعات وتخمينات خاصة بصاحبها يعوزها الدليل والبلورة من النص .

قد يقول البعض : خير سبيل لمعرفة ذلك سؤال الكاتب نفسه إذا كان على قيد الحياة . أما إذا كان متوفىً فيتم البحث عما صرح به عن نصه أو نصوصه . أما إذا لم يوجد مثل هذا التصريح فلا مجال للوصول إلى مقاصده الحقيقية .

ولكن هذا غير دقيق أيضاً . إذ إن غالبية الكتاب يرفضون الإفصاح

عن ذلك ، وهم على صواب ، وذلك لنفسح المجال لمزيد من القراءات والتأويلات لنصوصهم . وحتى أولئك الكتاب الذين أفصحوا عن مقاصدهم ، ومنهم كتاب معروفون جداً ، غيروا آراءهم بعد برهة ، وقالوا كلاماً مغايراً . من جهة أخرى ، إذا كان الامر مسألة إظهار احترام للكاتب ، فلعل كثيراً من الكتاب يفضلون إطلاق العنان لقراءات عدة لنصوصهم ، أو ربما لا يكثرثون للأمر أصلاً ، كما أخبرني شخصياً الروائي والناقد الإنجليزي المعاصر ، ديفيد لودج (والذي ترجمت رواياته إلى سبع لغات ، ليست العربية إحداها) في مؤتمر الاتحاد الدولي للمترجمين الذي عقد في مدينة برايتون الإنجليزية سنة 1993 ميلادي في معرض إجابته على سؤالي له عما إذا كان يتضابق من تأويلات متباينة لأعماله . قال في ما قال : " هذا أمر لا يقض مضجعي ليلاً " . وقد ورد ذكر هذا كاملاً في وقائع المؤتمر المنشورة<sup>(9)</sup> .

على أية حال ، لماذا نشغل أنفسنا بأمر كهذا أصلاً ؟ فما مقاصد الكاتب إلا سراب ومغالطة لا تعني النص وقارئه بشيء . فالكاتب في نهاية المطاف يتحول إلى قارئ لنصه ، شأنه في ذلك شأن أي قارئ آخر للنص نفسه ، مع فارق في أنه ربما يكون قارئاً مميزاً في بعض جوانب قراءته لنصه هو ، على أن هذا التميز لا يقتصر عليه فحسب .

5. إن قراءة النص من خلال لغته خير ضمان لسبر معانيه وتأويلاته . إذ ليس أمام القارئ سواها ليقراً ، وهو ليس منجماً يستقرئ بواطن البشر وأفكارهم من خلال نص قد لا يمت بصلة شخصية مباشرة لهم . إنما ينبش القارئ معاني النص من خلال مادته الوحيدة ، اللغة ، وإذا ما وصل إلى أي معنى فإنما من خلال

تتضمنه وتوحي به وحسب . والكاتب الحق هو الذي يجعل لغته تتحدث بنفسها عن المعاني التي ربما يقصدها . ولعل من الكتاب من يقصد ألا يبيح بمقاصده ، تاركاً للقارئ حرية القراءة والتأويل .

فالتركيز على النص وحده خير من إقحام اسم الكاتب في القراءة بسبب ومن غير سبب ، ونسب كل دقيقة من دقائق المعنى والتقويم والتأويل إليه ، كما كانت حال النقاد الأدبيين التقليديين . وهذا مثال بسيط لآخر قطب من أقطابهم في إنجلترا ، وهو ريموند ويليامز الذي حضرت معه المؤتمر الثاني للأسلوبية صيف 1986 في مدينة غلاسجو في اسكتلندا ، وتوفي في العام التالي في شباط / فبراير ، يقول في معرض تأويله وتقويمه لإحدى القصص القصيرة للروائي الأيرلندي جيمس جويس : " مسبقاً وابتداءً من الجملة الأولى يدرك المرء أن الكاتب غير منخرط في تحريض آلي لعواطف مبتذلة من خلال تحريض سياقها المبتذل : هذا وإن جملة " كان واعياً لكنه لم يفهم " ، ومع أنها على نطاق صغير ، توحي بكاتب يستعمل كلمات وكان الكتابة ضرب من الاكتشافات أكثر منها عرضاً منتشياً " (10) .

هذا كلام أقل ما يقال فيه إنه قراءة انطباعية هزيلة استفزازية مبهمة لشخصية الكاتب واستعراض عضلاته ، وكأن النص كتب ليكون مسرحاً ممثله الأوحد ومخرجه ومتفرجه الكاتب ، ليقال في نهاية المسرحية إنه كاتب عظيم أو كاتب رديء . وبذلك نصل إلى قراءة النص ! ويا لها من قراءة : الكاتب الفلاحي سيء لا يعجبنا ، والآخر جيد يعجبنا . أين النص ؟ أين لغة النص ؟ أين معاني النص ؟ أين مضامينه ومدلولاته ؟ أين نفعه وفائدته ؟ أين صلته بنا كبشر نعيش في مجتمع بشري يسعى إلى الأفضل دائماً ؟ أين نحن منه ؟ أين صلتنا به ؟ سلسلة طويلة من الأسئلة تطرح دونما إجابة شافية عليها من

قراءة غايتها الإعلاء غير الدقيق من شأن هذا ، والتقليل من شأن ذلك . من هنا قد نجد مبررات قوية للحركات والمناهج الأدبية التي أطاحت بالكاتب ، وركزت بدلاً عنه إما على القراءة اللصيقة لكلمات النص الذي ليس فيه سوى الكلمات لنقرأها ( كما فعل النقاد التطبيقيون ) ، أو على لغة النص الأدبي المتميزة والسامية ، مقارنة مع اللغة اليومية ( كما كانت حال الشكلايين ) ، أو على النص باعتباره كياناً مستقلاً مغلقاً له حرمة الخاصة به ، لا يمت بصلة إلى أي شيء خارج حدود لغته وسياقه ( كما أكد النقاد الجدد ) ، أو على بنيته وتراكيبه وشكله تجميعاً أو تفكيكاً دونما اعتبار لكاتبه إطلاقاً ( كما أصر البنيويون ، وما بعد البنيويون ، والتفكيكيون ) ، أو على أسلوب لغته من جوانبها وأوجهها ووظائفها كلها ( كما صنع الأسلوبيون ) .

6. يغفل المهرولون وراء الكاتب دور النص الذي يطرح نفسه أمامنا وبين أيدينا كحقيقة ملموسة وحيدة ، وكعالم قائم بذاته نسبياً وآنيّاً ، نتعامل معه على أساس تمتعه باستقلالية تامة عن كل شيء خارج محيط حدوده . فهو يبدأ من أول كلمة فيه وينتهي بانتهاه آخر كلمة فيه . ومن خلال هذا المنظور والاعتبار فحسب نستطيع قراءته . فهو موجه إلينا نحن القراء ومكتوب لنا ، ومن أجلنا ويخاطبنا ، ويوضع بين أيدينا نتعامل معه على أسس من معطياته الخاصة به وعالمه الصغير الذي يفتح أبوابه وأحضاته ، لنخلد إليه ونعيش به ومعه بمعزل عن أي مؤثرات خارجية دخيلة عليه ، وأولها كاتبه . إن لنا الحرية الكاملة في التجول داخله لكي ننهل من ينابيع لغته وتراكيبه وكلماته نقرأ السطور وما بين السطور وما وراء السطور ، ونؤثر به ونتأثر به دون أن يعكر صوفنا أي شيء آخر .

7. لعل في قلب الموازين أحياناً حلاً ناجعاً أمثل . وهذا ما فعلته نظرية

التلقي ، والأسلوبية التأثيرية ، اللتان ركزتا على القارئ حصراً . هذا القارئ هو أهم من النص وكاتبه . كيف يقرأ ، وماذا يقرأ ، ولماذا يقرأ ، وما ردود أفعاله واستجاباته وخطواته وفعالياته الذهنية أثناء القراءة ؛ هذه كلها أمور استجدت على الساحة ، جاعلة قطب القراءة كلها القارئ ، وليس الكاتب ولا حتى النص . إذ بدل الحديث عن تأثير النص على الكاتب وتأثره به ، نُقلب الآية ليصب الحديث عن تأثير النص على القارئ وتأثره به . صحيح أن الكاتب هو المنتج الوحيد للنص ، ولكن القارئ هو أيضاً المتلقي ، والمؤول ، والمفعل ، والمستعمل ، والمتناول ، والمتداول الأوحد للنص . فما المانع أن ينصب عليه الاهتمام بدلاً عن الكاتب والنص ؟

## وجهة نظر

مما سبق يتضح لنا البون الشاسع بين وجهات النظر فيما يتعلق بالكاتب والنص والقارئ . وما زال الصراع إذا جاز القول قائماً حتى يومنا هذا ولكن بشكل أقل حدة في اعتقادي . ترى ما هي الحقيقة ، وأين ؟

لا شك أن التركيز على الكاتب وحده عند قراءة نصه ، أمر مرفوض لعدم واقعيته ، ولمساسه ببيدييات القراءة التي تعني التركيز على النص . كما أن مقاصد الكاتب غير واضحة المعالم ، ولا يمكن تحديدها بدقة من خلال النص . والأهم من ذلك ، لا داعي للهث وراءها ، فهي ليست غايتنا المنشودة من قراءة نص ما ، والتركيز على النص ولغته مرة أخرى هو ما نرمي إليه دائماً . وهذا الأمر - أي التركيز على النص - ليس حديث العهد تماماً . فقد مرت حقبة في تاريخنا الإسلامي والعربي كانت تظهر النصوص مجهولة الاسم والهوية ربما لأسباب

تتعلق بالتواضع ونكران الذات . ومع ذلك تضمن هذا صب اهتمام القارئ كله على النص وحسب ، شاء أم أبى . ولكن اختلف الأمر كثيراً فيما بعد ، وعلى الأخص في عصرنا الحاضر ، حيث أصبح اسم الكاتب يظهر على نصه بالقلم العريض ، مرفقاً أحياناً بصورته الشخصية ، ولمحة عنه وعن حياته الثقافية ، ومؤلفاته وأحياناً تاريخ ميلاده ، ووفاته إذا ظهر النص أو طبع بعد وفاته .

لا ينكر أحد أن معرفة اسم الكاتب تثير فضولنا جميعاً . لكن غيابها قد يتيح لنا فرصة قراءة النص دونما افتراضات مسبقة ولا تحامل ولا تحيز إلى جانب كاتب أو ضده حتى قبل قراءة كلمة واحدة منه . وكما تتغير الموازين وتنقلب عندئذ ! وهذا ما حصل مع الناقد الإنجليزي الشهير آي - إي - ريتشاردز حينما أجرى تجربته الشهيرة في جامعة كيمبرج في نهاية العشرينيات من القرن العشرين ، بإعطائه نصوصاً لتلامذته ليحللوها ويقوموها دون ذكر اسم مؤلفها . وقد كانت النتائج مذهلة . إذ إن نصوص كتاب إنجليز مشاهير أمثال شكسبير والشاعر ميلتون ، بدت أقل قيمة ، بينما اعتبرت نصوص كتاب مغمورين قيمة جداً . ومهما كانت التحفظات على هذه التجربة (التي سجلها ريتشاردز كاملة في أهم كتاب له : النقد التطبيقي<sup>(11)</sup>) ، فإنها أثبتت نقطة بالغة الأهمية ، ألا وهي : لو أسقطنا هذه الهالة الكبيرة حول كاتب معروف ما ، لتغيرت معطيات كثيرة في قراءتنا لنصه . بعبارة أخرى ، إن قراءة النص بمعزل عن أي انحياز إلى المؤلف أو ضده ، وإقحامه بوسيلة أو بأخرى فيه ، يجعلنا نقرأ بشكل مختلف يكون أكثر حيادية ومنطقية وعدلاً.

هذا وقد قمت بهذه التجربة بنفسى في أحد الاختبارات النهائية لطلاب دبلوم الدراسات العليا - تخصص لغة عربية - مادة الأسلوبية ،

في إحدى الجامعات العربية . إذ كان مطلوباً من الطلاب إجراء تحليل أسلوبى لقصيدة دون ذكر اسم الشاعر . وعند نهاية الاختبار كاد الطلاب أن لا يصدقوا أن القصيدة (وهي قصيدة وطنية قصيرة) كانت لمحمود درويش . من جهة أخرى ، جرت العادة على تقبل نصوص كتاب معروفين ، والنفور من نصوص لكتاب يحتلون الدرجة الثانية في الشهرة ، والنفور الشديد من نصوص لكتاب مغفورين . وكنت حينما أعطي الطلاب المذكورين نصاً لأحد الكتاب المنتسبين إلى إحدى الفئتين الأخيرتين ، لدراسته أسلوبياً ، كنت ألحظ شعوراً بالامتناع لديهم ، وأحياناً يعبرون عن ذلك بصراحة ، ولكن والحق يقال حينما كان التحليل يكتمل ، كانوا يغيرون آراءهم لأنهم يكتشفون أن النص ثري ودسم ، ولا يختلف في شيء عن نص أحد الأسماء الشهيرة ، إن لم يفقه أحياناً . من منا لا يستغرب حينما يعلم أن البيتين التاليين لشاعر من أشهر شعرائنا العرب ، بشار بن برد ؟ :

رباب ربة البيت      تصب الخل بالزيت  
لهاسبع دجاجات      وديك حسن الصوت

ربما يقول قائل : لكل جواد كبوة . هذا صحيح ، ولكن الكبوات في أيامنا هذه خاصة كثرت لأسباب تجارية وإعلامية وسياسية وأحياناً عنصرية لا مجال للحديث عنها هنا . على أية حال ، لم الانشغال بالكاتب على حساب النص ؟ أليس الأجدر بنا أن ننشغل بنصه وحسب ؟

أيضاً ، ينبغي التنويه إلى حقيقة قد تغيب عن البعض ، وهي أن من صنفوا على أنهم من المشاهير ، والكتاب المفضلين لدى القراء قد استمدوا شهرتهم من نص أو أكثر من نصوص كل منهم ، ولم يولدوا مشهورين ، ولم يورثوا الشهرة ، فالشهرة لا تورث إلا في حالات استثنائية . مصدر شهرة الكاتب نصه إذاً ، وليس العكس . ولا يحصل هذا العكس إلا بعد نيل شهرته من أحد نصوصه أو بعضها .



لا أقول هنا بإسقاط اسم الكاتب أو إغفاله تماماً ، بل بتحويل الانتباه عنه إلى نصه ، لكي يتسنى للقارئ قراءة بعيدة عن الانحياز المسبق من جهة ، والتركيز على النص ولغته من جهة أخرى . يجب إقران اسم الكاتب بالنص دائماً باعتباره صاحبه وفي الوقت ذاته مسؤولاً عما فيه . وإذا كان لابد من إصدار أحكام لسبب أو لآخر على عبقريته ، أو الثناء عليه ، أو شجبه ، أو حتى محاكمته قضائياً في حالات خاصة لتعديه على الثوابت مثلاً ، فسيكون ذلك من خلال نصه ، وسيعتبر مسؤولاً عن كل ما فيه ، إن خيراً فخير وإن شراً فشر .

أما عن الحركات والأصوات التي تنادي بتسليط الضوء على القارئ حصراً ، دون الكاتب والنص ، وذلك لدراسة العمليات العقلية والتفاعلات النفسية وردود الأفعال والاستجابات التي تعتريه ، ويقوم بها أثناء عملية القراءة ، هذه الحركات والأصوات وقعت في مغالطة أشبه ما تكون بمغالطة اللهث وراء مقاصد الكاتب . لا شك أن القارئ هدف النص ووجهته ، لكنه ليس مطية له يعكس من خلاله همومه النفسية الخاصة به هو ، ويتعامل معه كوسيلة لغاية ، أو كحقل تجارب مسخر لنزواته وأهوائه .

إن النص ليس حول الكاتب ولا ملكاً له ، ولكنه أيضاً ليس حول القارئ ولا مطية له ، بل موجه من الكاتب إلى القارئ ليقرأ ما فيه مما فيه ، ويتفاعل معه من خلال ما يطرحه من مؤثرات وتفاعلات وأبعاد دلالية وتأويلات من داخله ، من عالمه الخاص به الذي تحدد معالمه لغته وأسلوبه الخاصين . يقودنا هذا إلى البحث عن قراءة أفضل وربما أمثل للنص - إن وجدت - وهي القراءة الأسلوبية .

## قراءة أسلوبية في النص

سبقت الإشارة إلى أن الأسلوبية (وأعني هنا على وجه التحديد

الأسلوبية الأدبية ، أو الوظيفية التي عادة ما ترتبط بتحليل النص الأدبي (قراءته) منهج قائم على اللغة ودراساتها أسلوبياً من جوانبها ومكوناتها المختلفة ، بغية الوصول إلى وظائفها ومدلولاتها التي تقودنا إلى التأويل المحتمل للنص . إنها بذلك منهج أساسه النص ، ولغة النص ، وأسلوب النص : منطلقه من النص ، وأساسه النص ، وأداته النص ، وغايته القصوى المرجوة تأويل النص . ليس للكاتب ومقاصده مكان في القراءة الأسلوبية للنص . كما لا يهدف لا إلى مدحه ولا إلى ذمه ، بل إلى إنصافه ولكن بشكل غير مباشر ، وذلك من خلال قراءة نصه قراءة أسلوبية عميقة ومفصلة دونما هضم لحقه في ذلك ، سواء كان من المشاهير أم من المغمورين . ورغم إغفال كثير من الأسلوبيين للكاتب ، فإنني مع الفئة التي ترفض القطيعة التامة مع الكاتب<sup>(12)</sup> ، وتفضل العلاقة الودية معه ، وإن كانت شكلية ، وذلك من خلال إشارة بين الفينة والأخرى أثناء قراءة النص إلى ربطه هنا بين نقطتين ، أو سمتين ، أو وظيفتين أسلوبيتين ، أو مضمون لفظيتين أو أكثر ، أو استخدام التكرار أو أسلوب المبني للمجهول ، إلخ . وهذا لا يتضمن إشارات تقويمية تتضمن القبح أو المدح ، كالقول : وفق الكاتب هنا في كذا ، وفي مكان آخر لم يوفق في كذا ، ولا يتضمن أيضاً تعابير تنسب المعنى إليه مباشرة مثل : يعني الكاتب هنا كيت وكيت ، ولا يعني في مكان آخر لا كيت ولا كيت ، إلخ .

ترتكز القراءة الأسلوبية للنص على مفهوم الأسلوب كمجموعة من الخيارات يقوم بها الكاتب في نصه على مستويات اللغة المختلفة ، اللفظية منها والنحوية بشكل رئيسي ، ثم الصوتية ، وما تفرزه هذه الخيارات الأسلوبية من وظائف ومعاني ومدلولات أسلوبية ناشئة عن علاقات متشابهة ، ومترابطة ، أو متنافرة ، وأحياناً معقدة بين مستويات اللغة المذكورة .

أما مراحل القراءة الأسلوبية في النص فهي ثلاث مراحل رئيسية لا يمكن الفصل بينها عملياً لتداخلها مع بعضها تداخلاً وثيقاً لا يقبل الفصل على أرض الواقع . لكن لضرورات التوضيح يمكن مناقشة كل مرحلة على حدة حسب ما ترد في التطبيق العملي<sup>(13)</sup> .

1. الحدسية الأسلوبية : ليس المقصود بالحدسية هنا الفطرة أو الحاسة السادسة للقارئ ، وإنما هي الحساسية والقابلية للبحث عن أنماط المعنى في النص . من مكوناتها : الكفاءة الأدبية (وهي معرفة مقومات قراءة النصوص الأدبية وأعرافها)؛ والكفاءة الأسلوبية (وهي القدرة التي تمتلكها وتمارسها لا شعورياً وبديهاً في تحديد خصائص النص الأسلوبية ووظائفها ، وهي أيضاً قدرة المتحدث على الإستجابة للأسلوب). كما تتضمن أيضاً الخلفيات الثقافية والفكرية للقارئ. إنها مفهوم يقصد به الإحاطة بمجمل العوامل التي تدخل في تكوين قدرة القارئ على تمييز السمات الأسلوبية ووظائفها ومدلولاتها ومدى أهميتها في النص ، والأسباب الكامنة وراء التأويل الذي تم التوصل إليه في نهاية القراءة . إنها باختصار القدرة على الاستجابة لعمليات النص الأسلوبية والتوصل إليه إلى مفاهيم عامة يرمي إليها النص من وراء قراءته ، كالأمل ، واليأس ، وشحن الهمم ، وتثيبتها ، والإيجابية ، والسلبية ، والسعي في الخير ، والانغماس في الشر ، والحب ، والكراهية ، والحقد ، إلخ .

يسمح هذا المفهوم عن الحدسية الأسلوبية بالإقرار باختلافات وفروقات من حيث الدرجة والنوع بين القراء ، لاختلاف مشاربهم الدينية والثقافية والفكرية وتجاربهم الخاصة واضطلاعهم بالأعراف الأدبية في القراءة ومعرفتهم بالعالم الذي من حولهم .

ليس هناك قدر معين للحدسية ينبغي توفره عند القراء لقراءة

النصوص كما ينبغي . فعند القراءة جميعاً حدسية أسلوبية تمكنهم من الاستجابة للنص بدرجات متفاوتة ، كل حسب قدراته وطاقته ، مما يستلزم تفاوتاً في التأويل ، والقراءة النهائية .

أما مبررات البدء بالحدسية الأسلوبية عند قراءة النص الأدبي أسلوبياً ، فمتعددة ، منها التعويل عليها لبلوغ التأويل ، غاية قراءة النص المثلى . كما أنها تمكن القارئ من الاستحواذ على نظرة ثاقبة (متأصلة في نفسه) في النص وهي الاستجابة المؤملة للنص ، والمتشربة بشتى أنواع التجارب والأبعاد والمعاني والمشاعر والأحاسيس والعواطف الإنسانية . وهي بذلك ملائمة للطبيعة البشرية ، وتمكن القارئ من التسلح ببصيرة نافذة فيما يقرؤه ، مستمداً ذلك من أدلة لغوية / أسلوبية ومعزراً له بهذه الأدلة التي في الوقت نفسه تُستكشف حدسياً . يعني هذا وجود علاقة تبادلية بين الحدسيات والسمات الأسلوبية . فالحدسية الأسلوبية استجابة القارئ للخصائص الأسلوبية الموسومة المختلفة في النص ، وذلك بعد قراءته مرات عديدة ، وتحديد هذه الخصائص حدسياً .

2. الخصائص / السمات الأسلوبية والوظائف الأسلوبية : الخصائص الأسلوبية خصائص لغوية يعتبرها القارئ لسبب أو لآخر هامة . وهي أيضاً الخصائص اللغوية غير المتوقعة ، أو التي تغاير ما يستعمل في اللغة العادية . من هذه الخصائص الأسلوبية : التصدير ، والتقديم والتأخير ، والمجهولية ، (استعمال المبني للمجهول) والمعلومية (استعمال المبني للمعلوم)، والغموض ، والتوازي ، والاسمية (استعمال الأسماء أكثر من الأفعال) ، والفعلية (استعمال الأفعال أكثر من الأسماء) والتنويع ، والتكرار ، والمبالغة ، والإطناب، والسخرية ، والتهكم ، والجمل الطويلة ، والجمل القصيرة ، والجمل المبتورة ،

المبتورة ، والجميل غير النحوية ، والمجاز ، والعلاقات الربطية ، المساندة والمغايرة والمتجانسة ، والفصحى ، والعامية ، والتلطيف ، والتخفيف ، والصراحة ، والصفافة ، واللف والدوران / المراوغة ، والمدح والذم ، والإعلاء من الشأن ؛ والتقليل من الشأن ، والتبسيط ، والتعقيد ، وغيرها كثير .

يترافق جنباً إلى جنب مع الخصائص الأسلوبية ما يدعى بالوظائف الأسلوبية ، والتي هي بمثابة المعنى الضمني والتأويل الذي يستمد القارئ حدسياً من الخصائص الأسلوبية . بعبارة أخرى ، تمثل الوظائف الأسلوبية المعنى الأسلوبي ، وهو معنى خفي تمليه الخصائص الأسلوبية بشكل غير مباشر ، وهو يختلف بذلك عن المعنى اللغوي ، وهو معنى ظاهري مباشر لكلمة أو عبارة أو جملة أو خصيصة لغوية ما .

يقودنا هذا إلى تعريف المعنى الأسلوبي في القراءة الأسلوبية للنص ، بأنه المعنى الضمني الخفي المستمد من السمات الأسلوبية . وبالتالي تُعتبر الأسلوبية المعنى اللغوي الإشاري المباشر بديهياً ، ولا يحتاج إلى إقرار أو تحليل ، ولا تقف عنده ، بل هو المنطلق من خلال خصائص الأسلوب المختلفة وبالتكافل معها ، إلى المعنى المرجو من القراءة الأسلوبية للنص .

تعتبر الوظيفة الأسلوبية لسمة أسلوبية ما المعنى المقصود من وراء استعمالها في النص ، والتأثير الذي تخلفه في نفس القارئ من خلال ما يقرأ في عالم النص ، وربط السمات بعضها ببعض والوظائف بعضها ببعض . ولنضرب على ذلك مثلاً استخدام السمة الأسلوبية ، الاسمية : تعني هذه السمة طغيان الأسماء في النص على الأفعال . تفرز هذه السمة مما تفرز من الوظائف والمعاني غلبة التعتيم على

التخصيص ، والتلطيف على التجريح ، والمجهول على المعلوم ، وغير المباشر على المباشر ، والتقرير على التخيير ، والتوجيه على الاستشارة ، وجهة أمره ناهية خفية على جهة مأمورة منهية ظاهرة. يقرر هذه الوظائف أو غيرها لهذه الخصيصة الأسلوبية النص وما يحوي من سياقات وعلاقات ومقومات يفرضها عالمه اللغوي - الأسلوبي بألفاظه وجملته وعباراته وتعابيرده ومجازده واستعاراته وتناسق أصواته وتنافرهما ومؤثراتها ، وهيكلته الشكلية بما في ذلك تقسيماته إلى فقرات وأجزاء ، أو أبيات ، أو مقاطع تتربط أو لا تتربط ، منظمة أو غير منظمة .

بقي نقطتان ينبغي التأكيد عليهما حول الخصائص والوظائف الأسلوبية . الأولى هي أنها جميعاً انتقائية نظراً لأهميتها للقارئ حسب حدسه وهو يقرأ النص . أي ، ليس كل خصيصة أسلوبية في النص هامة أو توحى بوظيفة أسلوبية هامة وإلا لغدت قراءة النص أمراً متعذراً وغير واقعي ولا منطقي . إذ ليس كل شيء في النص بقدر متساوٍ من الأهمية . ولابد من التركيز على ما هو هام فقط ، دون الجوانب الهامشية في النص المقروء . فهناك الغث وهناك السمين في كل نص . ولا شك أننا نأخذ بالسمين وندع الغث . وسبيلنا إلى التمييز بينهما حدسيتنا التي تستمد معاييرها وأدلتها من التفاعلات والإفرازات التي تفرضها لغة النص ، إضافة إلى ذخيرة القارئ التي تعينه في ذلك كثيراً .

النقطة الثانية هي أن الخصائص الأسلوبية ووظائفها تتعدد وتتنوع وتتغير بتعدد النصوص وتنوعها وتغيرها ، وكذلك تتباين بتباين القراء وخلفياتهم الثقافية والعلمية وتجاربهم في القراءة والحياة ، وأعرافهم وتقاليدهم ، وما إلى ذلك . فلا الخصائص الأسلوبية إذاً ، ولا وظائفها ثابتة لا تتغير في كل مكان وزمان ولكل قارئ . كما أن

الخصائص نفسها مقرونة دائماً بالوظائف نفسها ، بل إنها هي الأخرى خاضعة لمعطيات التغيير المذكورة .

3. التأويل الأسلوبي : هذه هي المرحلة الاخيرة من القراءة الأسلوبية في النص . يشكل التأويل الغاية الأسمى المرجوة من وراء قراءة أي نص أسلوبياً . وهي غاية منطقية ومثلى تدل على محاولة استخلاص العبر والأفكار والمفاهيم من النص المقروء للإفادة منها سواء على الصعيد الشخصي للقارئ أو على صعيد المجتمع ككل ، مما يحقق الفائدة المرجوة للنص والتوظيف السليم له .

التأويل الأسلوبي ذو شقين : (1) مجمل وظائف الخصائص الأسلوبية للنص وتأثيراتها ومعانيها ومدلولاتها وإيحائها مجتمعة . إذ " تلتم المعاني الصغيرة التي نصل إليها في [قراءة النص الأدبي]... بحيث تشكل جميعها كلاً عضوياً تأويلياً واحداً<sup>(14)</sup> . (2) الحدسيات والاستجابات الأسلوبية للنص والتي يقوم بها القارئ قبيل الشروع بقراءته الأسلوبية للنص .

التأويل الأسلوبي إذاً مستمد من لغة النص وعالمه ، حيث يؤول النص باعتباره عالماً صغيراً يكتنفه عالم كبير . إنه تأويل مرتكز على لغة النص وخصائصها الأسلوبية ووظائفها ومدلولاتها الضمنية . يعني هذا أنه لا يقيم وزناً للسياق التاريخي والاجتماعي والسياسي للنص ، ولا للكاتب ومقاصده وسيرته الذاتية<sup>(15)</sup> . لكن لهذا مبرراته واستثناءاته . أما مبرراته ، فإن النص ليس حبيس حقبة تاريخية أو اجتماعية أو سياسية معينة ، وإلا لانهى بانتهاك حقبة تلك . فهو ممتد عبر العصور والحقب والشعوب كلها وبأنواعها ، ويأخذ استمراريته ومدده من معطيات عصر بقرائه ومقوماته ومقوماتهم على حد سواء . كما أن لغة النص وسياقاته بتوضيح أغلب الإشارات التاريخية ، والاجتماعية

والسياسية باستثناء الثقافية منها ، والتي تعد مشكلة خاصة أياً ما كان منهج القراءة .

وإذا ما أخذنا مثلاً حياً نعيشه الآن على سبيل الافتراض ، ورود جملة في نص أدبي تسجل واقعة الطفل الشهيد محمد الدرة في انتفاضة الأقصى بالصيغة التالية : " استشهد الطفل محمد الدرة برصاص عساكر اليهود القتلة على مرأى ومسمع من العالم كله " . إذا ما وردت هذه الجملة دونما تفاصيل أخرى في نص بعد مئة عام من الآن إذا ما شاء الله تعالى ذلك ، ترى هل يحتاج القارئ إلى معرفة خلفية اغتصاب اليهود لفلسطين ، ولماذا قامت الانتفاضة ، وأن المجرم أريال شارون هو الذي أشعل فتيلها عندما حاول تدنيس المسجد الأقصى وتنجيسه لأن أمثاله نجس كما أخبرنا القرآن الكريم ، ترى هل يحتاج إلى هذه المعلومات كلها لكي يفهم الجملة المذكورة ويستجيب لها ، ويقف عندها وعلى معناها ؟ لا أظن ذلك . كل ما في الأمر ، يوسع أفق معرفته بالتاريخ . إذ إن ما ورد فيها يغني عن كل تفاصيل أو إضافات : فقتل طفل جريمة تتحدث عن نفسها ، ولفظة "استشهد" تعلي من شأن الطفل محمد أيما إعلاء ، وفي الوقت نفسه تزيد من بشاعة الجريمة والمجرمين . أما استخدام الكلمات : "رصاص (لوقعها القوي)، عساكر (بدل جند أو قوات أمن)، اليهود (عوضاً عن الإسرائيليين)، القتلة (زيادة في التوكيد وبشاعة المجرم)، على مرأى ومسمع (للتوكيد)، على مرأى ومسمع من العالم (استهتار المجرم بالعالم المتخاذل)، كله (للتوكيد الشديد). أضيف إلى ذلك المفارقة الصارخة بين لفظتي طفل وقتلة ، من جهة ، والمطابقة التامة بين يهود وقتلة ، من جهة أخرى ، مما يجعلنا نخرج بالجملة التالية : " اليهود قتلة الأطفال " . إنه مثال فريد بكل ما في الكلمة من معنى ، لكنه واقعي وليس من محض الخيال أولاً . ثانياً، لا يختلف من حيث القراءة الأسلوبية والتحليل والتأويل عن غيره من



الأمثلة المنتقاة من أي نص يقرأ أسلوبياً ، اللهم ماعدا الفرق في الحدة والعمق في المدلول والتأثير .

لا شك أن لهذا استثناءات ، وربما في حالات خاصة جداً يحتاج الأمر إلى التناص أو إلى معلومة تاريخية أو اجتماعية أو سياسية ما لإكمال الصورة النهائية لتأويل نص ما . ولكن ما ليس له استثناء هو التعويل على مقاصد الكاتب أو سيرته الذاتية . ولو اتخذنا من سيرة الكاتب الذاتية على وجه التحديد - هذا إذا توفرت لدينا - أساساً لقراءتنا وتأويلنا للنصوص لوقعنا في مطبات عديدة ، ولاعترضتنا تناقضات كثيرة ، والأخطر من ذلك لتحاملنا على كثير من الكتاب ، ومنهم مشاهير وقريبون جداً إلى قلوبنا ، خاصة أولئك الذين يقولون ما لا يفعلون ويتذبذبون في مواقفهم ، وربما أحياناً يتجرؤون على مشاعر القراء قاطبة . ولا أدل على ذلك مما انتاب الكثيرين - وكنت واحداً منهم - من مشاعر الغضب والنفور حينما سمعوا توفيق الحكيم يتحدث في إذاعة اليهود في مقابلة شخصية معه إبان توقيع السادات صلحاً معهم ، وسمعوا ورأوا نجيب محفوظ على التلفاز يدافع عن الشيطان سلمان رشدي . لذا ، من الأسلم للكاتب قبل القارئ أن تعزل سيرته الذاتية وأفكاره الخاصة به عن نصه . كما أن من مزايا التأويل الأسلوبي حصر نفسه بما جاء في النص . ولا شيء غير ذلك . والكاتب المبدع هو الذي يغني قارئه بالنص عما سواه . أما إن كانت هناك إشارات غير واضحة ، أو مبتورة من نقطة تاريخية هامة في النص ، فيمكننا أن نأخذ بما ورد عنها في النص ونؤوله حسب ما يقتضيه السياق اللغوي الجزئي أو الكلي للنص ، وكفى . ولو كان هناك بعض النقص فهذا من الاستثناء ، ولا يعول على الاستثناء ، كما أن القراءة الأسلوبية للنص لا تدعي ولا تقتضي الكمال .

## خاتمة :

خلاصة القول ، إن النص لقارئه ، يتأثر ويتفاعل ويعيش معه ومع لغته ، ويقرؤه بمغزل عن كاتبه ، ليس تقليلاً من شأنه ، بل رفعاً من شأن نصه ، وبالتالي رفعاً من شأنه ، وتعاملاً مع المادة التي أمامه بأكبر قدر ممكن من الدقة والعمق والتركيز والإصاف ، مما يعني في نهاية الأمر احتراماً لهذا الكاتب واستجابة لغرضه الأساسي من وراء كتابة نصه ، ألا وهو وجود قارئ يقرؤه ويحقق المتعة والفائدة منه . ولعل في القراءة الأسلوبية في النص ، والمعتمدة على العناصر الرئيسية الثلاث : الحدسية الأسلوبية في الاستجابة للنص ؛ والخصائص الأسلوبية ووظائفها ومعانيها الدفينة في النص ؛ والتأويل الأسلوبي ، لعل في مثل هذه القراءة ما يصبو إليه القارئ من قراءة أمثل وأفضل وأكثر أماناً للنص ، والله تعالى أعلم .

## الهوامش

- (1) بدأت حركة الشكلانية في روسيا عام 1914 ببحث ليفيكتور شلوفسكي حول الشعر المستقبلي ، بعنوان " اتبعات الكلمة من جديد " . من أشهر روادها شلوفسكي ، وموكاروفسكي ، ورومان ياكوبسون الذي يعد أشهرهم على الإطلاق ، والذي أسس مع حفنة من زملائه دائرة براغ اللغوية في تشيكوسلوفاكيا المعروفة باسم مدرسة براغ .
- (2) يعتبر النقد التطبيقي بريطانياً بالدرجة الأولى . حيث اعتمد في الجامعات ومازال كذلك . أشهر رجاله آي - إي ريتشاردز المعروف وكتبه الثلاثة : مبادئ النقد (1924)؛ النقد التطبيقي (1929) (حيث سمي المنهج على اسمه)؛ وسائل التأمل (1955). أيضاً من أعلامه تي - إس إليوت الغني عن التعريف ، وكذلك إف - آر - ليفيس وكتابه التعليم والجامعة (1943).
- (3) اشتق اسم هذا المنهج ، النقد الجديد ، من كتاب لجون كرو رانسوم (1941). بدأ في أمريكا ثم انتقل إلى إنجلترا . من أشهر أعلامه ويمسات وبيردزيلي وكتابهما الهالة الفعلية ؛ وآلان تيس ، وكينيث بيرك ، ووينترز ، وغيرهم .
- (4) البنويوية حركة أساسها فرنسا . أبرز مؤيديها رونالد بارت ، وليفي ستراوس ، ومايكل فوكو . بدأت بعد الحرب العالمية الثانية ، وبلغت ذروتها في الستينات . تأثرت كثيراً بالشكلانية ومدرسة براغ.
- (5) أطلق اسم ما بعد البنويوية على حركة نشأت في فرنسا كردة فعل ثائرة على البنويوية ، وذلك برفضها الإقرار بوجود بني ثابتة لا تتغير . فالبني غير مستقرة وفي تغير مستمر ، مما مهد الطريق للتفكيكية التي لا تختلف كثيراً عنها ، من أسمائها اللامعة جان لاكان . وجوليا كريستيفا .
- (6) ارتبطت حركة التفكيكية باسم الفيلسوف الفرنسي جاك ديريда . تقوم على نصف أسس البنويوية من خلال سعيها إلى تفكيك مسلمات النص وزعزعة استقراره ، واعتبار تأويل النص وسيلة لإخراج مكنواته المكبوتة لتفكيكها من جديد ، في سلسلة لا نهاية لها .
- (7) ينضوي تحت منهج الأسلوبية منهاج عدة ، تختلف باختلاف نقطة ارتكاز كل منها . فمن الأسلوبية الأدبية التي تركز على قراءة النص الأدبي ؛ إلى الأسلوبية اللغوية التي تركز على السمات اللغوية الأسلوبية الشكلية أكثر من تركيزها على الوظائف والمحللات الأسلوبية ؛ فالأسلوبية الوظيفية التي تعتبر مصطلحاً آخر للأسلوبية الأدبية ؛ فالأسلوبية العامة التي تركز على دراسة النصوص غير الأدبية دراسة أسلوبية ؛ فالأسلوبية الإحصائية التي تعتمد الإحصاء في دراسة أسلوب النص ؛ فالأسلوبية التأثيرية التي تعتمد القارئ محور النص والتحليل ، فأسلوبية المؤلف التي تقتفي آثار مقاصده في النص ، وغيرها . لكن أشهرها وأوسعها انتشاراً وتطبيقاً هي الأسلوبية الأدبية ، وهي التي نعينا هنا في قراءة النص .
- (8) فإرس هذه الحركة ، الأسلوبية التأثيرية ، هو الناقد والأسلوبية الأمريكي المعاصر ستانلي فيش ،

متأثراً بنظرية التلقي للفيلسوف الألماني وولفجانج آيسر . لكنها لم تدم طويلاً ، حيث تراجع هو نفسه عنها ، واعتبر قراءة القارئ واستجاباته وتأويلاته محتواة في ما أسماه " بالسلطة التأويلية للمجتمع " ، في كتاب مفصل له صدر عام (1980) بعنوان : هل يوجد نص في هذا الدرس ؟.

(9) كان السؤال المذكور في معرض الحديث عن مسألة أخذ المترجم كاتب النص ومقاصده بعين الاعتبار . ذكر الروائي الإنجليزي ديفيد لودج في جوابه : " من الصعب الحكم على ذلك . لكن مقاصد الكاتب كانت دائماً وأبداً تطرح مشكلة . لم يقصد أن يخاطب أحداً بعينه ، وإن فعل ذلك فمن غير قصد منه . وكان علي أن اضع ثقتي في الناشرين والمترجمين ...". نشرت وقائع المؤتمر في مجلدين كاملين عام 1993 .

(10) ورد ذلك في كتاب لريموند ويليامز الإنجليزي بعنوان : القراءة والنقد (1950:27). ومع أنه ذكر أن الكلمات هي ما يهمنا في النص ، لكنه لم يطبق ذلك عملياً ، كما يتضح لنا من قوله هنا .

(11) أورد التفاصيل الكاملة لتجربته هذه في كتابه : النقد التطبيقي (1929) .

(12) من هذه الفئة ، الأسلوبية روبرت ترينجوف الذي قال في بحث بعنوان : " اللغة والوسط الأدبي " (1983). " حين قراءته للنص وفهمه بشكل أو بآخر ، يكون القارئ قد اتخبط في تعاون إبداع مع المؤلف " .

(13) هناك تفاصيل أكثر وأدق في الفصل الأول من كتاب بعنوان : الأسلوبية والتأويل والتعظيم ، والمنشور في الرياض : سلسلة كتاب الرياض - العدد 60 (1998)، لكاتب هذا البحث .

(14) ورد هذا القول في بحث للأسلوبيين الإنجليزيين مايكل شورت ، وكريستوفر كاننلين ، بعنوان : " تعليم مهارات دراسة الأدب الإنجليزي " (1986) .

(15) المرجع نفسه الوارد تحت رقم (13) أعلاه : ف 1 و 2 .



قراءة الشعر بين النظرة  
الشكلية وآفاق الاتجاهات  
الأسلوبية المعاصرة

السيد إبراهيم

## مقدمة :

احتل علم اللغة مكانة متميزة في النقد الأدبي خلال القرن العشرين . وربط علم اللغة بتحليل النصوص الأدبية هو أساساً المجال الذي تتحرك فيه الأسلوبية . لكن ينبغي أن نميز نوعين من الأسلوبية : الأسلوبية اللغوية والأسلوبية الأدبية . ولكل منهما صلة وثيقة بلغة الأدب التي هي الجامع المشترك بينهما . غير أن الأولى تعلي من شأن ما هو لغوي على ما هو أدبي ، بل هي لا تكتفي بتطبيق مقولات علم اللغة على الأدب ، بل تحذر من تطويعه للنقد الأدبي ، وترى في ذلك خطراً كامناً يهدد دقة التحليل اللغوي ومنهجيته<sup>(1)</sup> .

لكن النقد الأدبي يختلف موقفه عن ذلك ، فلا يطبق علم اللغة تطبيق اللغويين له ، وإنما يتوسل به في الشرح والتحليل ؛ فهو ينتقي منه ويأخذ من أدواته بمقدار . وهو أحياناً يتبنى لغته وطرائقه في نقد النصوص ، وهو أحياناً أخرى يتبنى النظرية اللغوية نفسها ليقع على نظرة شاملة للنصوص الأدبية ، ليستكشف مثلاً ما يسمى بـ " نحو " النصوص الأدبية ، مثل نحو الرواية إلخ<sup>(2)</sup> . ينبغي إذاً أن نضع في الاعتبار منذ البداية أن هناك فرقاً بين تطبيق علم اللغة في تحليل النصوص الأدبية والتوسل بالأدوات التي يوفرها هذا النوع من البحث .

وكثير من نقاد الأدب يرون الأدب حالة قائمة بذاتها لا تصلح له أدوات علم اللغة . فهو وإن كانت اللغة مادته الأولى التي يتركب منها ، يختلف عنها اختلافاً نوعياً .

وقد احتدم الجدل في حقبة الستينات والسبعينات بين فاوولر وهو أحد علماء اللغة البارزين وبين ناقد الأدب ف. و. باتسون F. W. Bateson حول مسألة العلاقة بين علم اللغة والأدب. وفاوولر هو الذي شاع على يديه مصطلح النقد اللغوي الذي ارتبط بكتاباته في حقبة الثمانينات. وعلى حين أصر على أن مناهج علم اللغة وأدواته ضروريان لتحليل النصوص الأدبية تحليلاً وافياً بل وصائباً، ألح الآخر على أن في النصوص الأدبية عمقاً ذاتياً جوهرياً لا غنى عنه، يعز على التحليل اللغوي. بعبارة أخرى في النصوص الأدبية شيء لا يستكشفه البحث الموضوعي، هو من أجل ذلك لا يخضع لوصف عالم اللغة<sup>(3)</sup>.

وقد ذهب ستاتلي فش أحد نقاد ما يسمى استجابة القارئ الأساسيين في هجومه على الأسلوبية إلى أنها إنما كانت رد فعل للذاتية والانطباعية في الدراسات الأدبية يقول: " ففي وجه اتهامك الناقد الانطباعي في الأحكام التقديرية، اتجه الأسلوبيون بزعمهم إلى استبدال ذلك بدقة الوصف اللغوي وصرامته، والاطلاق من ذلك إلى ألوان من التفسير يدعون لها نصيباً من الموضوعية. الأسلوبية بإيجاز محاولة لإقامة النقد على أساس علمي<sup>(4)</sup>.

وقد حاول باحثون آخرون أن يفهموا هذه الموضوعية التي يدعيها علم اللغة لنفسه في ضوء ما شاع في دراسات ما بعد المودرنية من فكرة أوضاع القوة<sup>(5)</sup>. تذهب ديבורه كاميرون مثلاً إلى أن الموضوعية ليست إلا قناعاً يتخفى وراءه علماء اللغة. ولا تراها تخدم غاية منهجية أبداً، وإنما تراها وسيلة يرتفع بها شأن أبحاثهم في الوسط الأكاديمي. تقول: بذلت في علم اللغة - على عمد - محاولات لظهور قدر الإمكان بمظهر الدقة والموضوعية إلخ، ليس لأن ما يتمخض عن ذلك هو بالضرورة أكثر صواباً وصلاحيّة من سواه، ولكن لأنه يؤذن بعلو المنزلة في الوسط الأكاديمي<sup>(6)</sup>.

ومهما يكن من أمر فإن أصلح المواقف - فيما نرى - هو ما عبر عنه ياكوبسون حين رأى أن: "اللغوي الذي يصم أذنيه عن الوظيفة الشعرية للغة ، هو والباحث الأدبي الذي لا يلتفت للإشكاليات اللغوية ، ولا يألّف المناهج اللغوية ، سواء في كونهما يقعان في خطأ فادح" (7). إن اللغوي قد يزودنا بوصف للنص الأدبي في إطار هذه النظرية اللغوية أو تلك ، وفي إطار مصطلحات قديمة أو حديثة كالفونيم والمورفيم إلخ ، لكن ذلك كله لا قيمة له ما لم يصب في فهم النص من حيث إن له تأثيراً على قارئه . فالوصف اللغوي الذي لا يصاحبه تفسير للمعنى أمر لا جدوى منه ، وهو كما يقول ياكوبسون نشاط عقيم .

ولعل من الواجب أن نذكر في هذا المقام أن جهود ياكوبسون نفسها كانت تجسيدا عملياً لهذا الموقف . وما قدمه في هذا المضمار ومن قبله الشكليون الروس ولغويو مدرسة براغ ، يعد نوعاً مختلفاً من الدرس اللغوي الذي أفاد النقد الأدبي منه على نحو واسع . إن كثيراً من نظرية اللغة الشعرية مما أفاد منه البحث في مجالي البويطيقا والأسلوبية على السواء ، إنما يرجع إلى جهود الشكليين ولغويي مدرسة براغ في العقود الأولى من هذا القرن . وهؤلاء لقيت أفكارهم مزيداً من الدفع على يدي رومان ياكوبسون . هذا أمر لا اختلاف عليه بين الدارسين .

ومن الأطروحات الأساسية في هذا المجال أن وظيفة اللغة الشعرية إنما تتمثل في إدهاش القارئ - أو تعجيبه ، بتعبير حازم القرطاجني ومن قبله فلاسفة المسلمين كالفارابي وابن سينا - بالوسيط اللغوي ، أي اللغة نفسها ، إدهاشاً أساسه الشعور بجدة اللغة . إن وظيفة اللغة الشعرية بعبارة أخرى هي إبراز اللغة والمعنى وإغرابهما على نحو إبداعي مقصود . وهذا هو الأثر الحادث من مضاهاتهما باللغة



غير الأدبية التي تكون حينئذ بمثابة الخلفية لهما . فاللغة غير الأدبية أو لغة الحياة اليومية تميل إلى الآلية أو الاتحباس على وتيرة واحدة ، مما يتمخض عنه ألفة مفرطة ، ويأتي الشعر فيقاوم هذه الآلية بأن يبرز لغته إبرازاً متعمداً يجبر القارئ على الوعي بما ينطق به من الألفاظ ، وذلك باستعمال ما يسميه الشكليون الروس بالحيل devices . وهذه الحيل التي يحدث بها في الشعر هذا الأثر الإغرابي متعددة ، ومنها الاستعارة ، والتشبيه أو الصور الشعرية ، والتراكيب اللغوية غير المعتادة ، والتكرار ، ومنها كذلك الاستفهام المعدول به عن وجهه ، وهو الاستفهام التقريري أو الإنكاري إلخ . وهي تصنف تحت نوعين رئيسين من الحيل: الاحراف والتكرار (أو التوازي)، أو الإبراز على المستوى الاستبدالي ، والإبراز على المستوى التجاوري . ويرى ياكوبسون أن التكرار أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات ، إن لم يكن فيها جميعاً . وهذا التكرار يكون على مستوى الصوت والتركيب النحوي والكلمة وكذلك المعنى . وكثيراً ما ينظر إلى التكرار في ضوء مسألة الانحراف deviation ، فالتكرار - بمعنى من المعاني - نوع من الانحراف . فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال بتجاوز المعدل الطبيعي . فالأنماط التكرارية في الصوت أو التركيب إلخ تجاوز التوقع في الاستعمال الطبيعي لها في الكلام ، وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود ، محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية . فالسجع ، والقوافي ، والتوازي ، وصور أخرى من البديع تؤدي وظيفة أساسية في إبراز اللغة الشعرية .

واللغة الشعرية لا تقوم بوظيفة الإبراز ، أو لفت الانتباه إليها فحسب ، ولكنها كذلك تغرب ، بمعنى أنها تدفع القراء إلى أن ينظروا إلى ما ألفوه واعتادوه نظرة استغراب . والمثل الذي يضربه النقاد في هذا الصدد قصيدة " النمر " للشاعر بليك Blake . فالصور التي تشتمل عليها

القصيدة ، وكذلك ألوان الاستفهام البلاغي ، كل أولئك يُجَنَّبُ القارئ إجباراً على أن يراجع نظرتَه إلى هذا الحيوان على نحو جذري . كذلك شعر هوبكنز Hopkins ، يجعلنا بوجه عام ، سواء في لغته وموضوعاته ، نشعر بجوهر الشيء inscape أو الخاصية الداخلية له التي لا تتكرر في سواه . وهذا بعينه ما يقوله شلوفسكي عن وظيفة الأدب ، حين يقرر أنه يجب أن يكشف عن حجرية الحجر .

على أنه إذا كانت اللغة الشعرية يمكن مضاماتها - في التحليل الأسلوبي - بخلفية من اللغة غير الشعرية ، فإن هناك نهجاً آخر من التحليل الأسلوبي كذلك ، يقوم على النظر إلى ملامح لغوية بعينها في النص على أنها بمثابة أثر يتم إبرازه على خلفية من سائر النص ، فيكون ذلك حينئذ تنويهاً بما لها من أهمية ترتبط بأغراض بلاغية بعينها. وهذا ما يعرف بالإبراز الداخلي ، وهو ما يتجه إليه الجهد النقدي إلى حد بعيد<sup>(8)</sup> .

وإذا كانت فكرتا الإبراز والإغراب باعتبارهما وظيفتين أساسيتين للغة الشعرية ، من أهم الأفكار التي طرحها الشكليون ، فقد صب ياكوبسون اهتمامه على ديناميات اللغة ، وانتهى من ذلك إلى أفكار ونظريات صالحة للتطبيق على الأدب . وأكثر هذه الأفكار أهمية يرجع إلى إفادته من عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير الذي رأى أن اللغة تنهض على محورين اثنين : أحدهما تجاوري syntagmatic أو أفقي ، والآخر استبدالي paradigmatic أو رأسي . الأول يقوم على الاقتران - اقتران العناصر اللغوية بعضها ببعض ، أو تجاورها في تسلسل أفقي . والمقصود بالعناصر اللغوية هنا الوحدات اللغوية صوتاً أو حرفاً أو كلمة أو جملة إلخ . أما المحور الثاني فيقوم على الانتقال والاختيار . فالعنصر الذي يظهر في النص إنما هو مفردة واحدة من قائمة ممكنة من الاختيارات تشتمل على ما ظهر في النص وما تم

استبعاده منها . ولكل من المحورين تأثير على الآخر . فإذا وقع الاختيار على عنصر ما في القائمة الأولى ، كان لذلك تأثيره على المفردات الممكنة في قائمة العنصر الثاني ، وهكذا : إذا قلت مثلاً : ضرب زيد عمراً ، وهو المثل الأثير عند النحويين ، فهذا نص من جملة واحدة من ثلاثة عناصر . العنصر الأول " ضرب " تم اختياره - على الصعيد الاستبدالي - من قائمة تحتوي على جميع الأفعال الممكنة في اللغة العربية : ضرب ، رأى ، لقي ، أكل ، جلس إلخ . حتى إذا جاء العنصر الثاني " زيد " ، حد من مفردات القائمة الأولى وأخرج منها الأفعال التي لا تصلح للاقتران به في جملة من فعل وفاعل يكون هو المسند إليه فيها ، كالفعل خلق مثلاً ، الذي لا يسند إلا إلى الذات الإلهية ، اللهم إلا على سبيل المجاز . وهكذا .

إن هذه الفكرة عن المحورين الاستبدالي والتجاوري التي تأثرت الدراسات اللغوية بها تأثراً بعيداً ، طبقها ياكوبسون في نظريته عن اللغة الأدبية . وكان من اثر ذلك مقولته الشهيرة : الوظيفة الشعرية تعكس مبدأ التماثل الذي ينبني عليه محور الاستبدال (أو الانتقاء) ، تعكسه على محور الاقتران (أو التجاور) . وشرح هذه العبارة أن الشعر يضيفي على العناصر اللغوية التي يتألف منها النص على المستوى الأفقي تشابهاً . وهذا التشابه يقع على مستوى الأصوات والألفاظ والمعاني إلخ<sup>(9)</sup> .

ما الذي يمكن أن نتفعا به هذه الأفكار التي تقدمت في فهم قصيدة كأبيات أبي بكر بن عمار الآتية :

علي وإلا ما نياح الحمام	وفي وإلا ما بكاء الغمام
وعني أثار الرعد صرخة طالب	لثأر وهذا البرق صفحة صارم
وما لبست زهر النجوم حدادها	لغيري ولا قامت له في مآتم
وهل شققت هوج الرياح جيوبها	لغيري أو حنت حنين الروانم
خذوا بي إن لم تهدءوا كل سابع	لريح الصبا في إثره أنف راغم

من العابسات الدهم إلا التفاتة  
طوي بي عرض البيد فوق قوائم  
وخاض بي الظلماء حتى حسبته  
ألا قاتل الله الجياد فإنها  
أشلب ولا تنساب عبرة مشفق  
كساها الحيا برد الشباب فإنها  
ذكرت بها عهد الصبا فكانما  
ليالي لا ألوي على رشد لأم  
أنال سهادي عن جفون نواعس

إلى غرة أهدت له ثغر باسم  
توهمتني منهن فوق قوائم  
له مربوط بين النجوم العواتم  
نأت بي عن أرض العلا والمكارم  
وحمص ولا تعتاد زفرة نادم  
بلاد بها عق الشباب تمائي  
قدحت بنار الشوق بين الحيازم  
عناني ولا أثنيه عن غي هائم  
وأجني عذابي من غصون نواعم

إنها تضع أيدينا على هذا البيت :

أشلب ولا تنساب عبرة مشفق وحمص ولا تعتاد زفرة نادم

باعتباره بيت القصيد فيها ، ففيه تخالف الجملة الاسمية ، أو  
التي لا يظهر فيها غير الاسم (" شلب " ، " حمص " ) السياق العام للأبيات  
الذي تغلب عليه الجمل الفعلية ، بل تطغى طغياناً ظاهراً :

أثار الرعد صرخة طالب لثأر  
ليست زهر النجوم حدادها  
قامت له في مآتم  
شقت هوج الرياح جيوبها  
حنت حنين الروائم  
أهدت له ثغر باسم  
طوي بي عرض البيد  
توهمتني منهن فوق قوائم  
وخاض بي الظلماء  
حسبته له مربوط بين النجوم العواتم

خذوا بي كل سابح  
إن لم تهدعوا  
قاتل الله الجياد  
كساها الحيا برد الشباب  
تنساب عبرة مشفق  
تعتاد زفرة نادم  
عق الشباب تمائي  
ذكرت بها عهد الصبا  
قدحت بنار الشوق بين الحيازم  
لا ألوي على رشد لأم عناني

نأت بني

لا أثنيه عن غي هائم

أنال سهادي عن جفون نواعس

أجني عذابي من غصون نواعم

. وفي البيت الذي أطلقنا عليه بيت القصيد يظهر كذلك الاستفهام الذي يربطه بالبيت الأول :

علي وإلا ما نياح الحمام وفي وإلا ما بكاء الغمام

وفي الوقت نفسه يميزه عن سائر الأبيات التي تخلو من ذلك . وفي البيت كذلك يظهر الفعل المضارع (تنساب ، تعاد) مخالفاً السياق العام للأفعال الذي نرى الغلبة فيه للفعل الماضي . أما الأفعال المضارعة الأخرى ، فزمنها في الحقيقة الزمن الماضي . وقد لاحظ أصحاب نظرية تحليل الخطاب من اللغويين وجود هذه الصيغة الدالة على الزمن الحاضر في سياق الحكاية التي يكون زمنها دائماً الزمن الماضي . وذهبوا إلى أن استعمال الزمن المضارع في حكاية أحداث انتهى زمانها حين نقص حكاية فيلم شاهدناه أو رواية قرأناها أو مسرحية إلخ ، يوحى بأن الأحداث التي تحكى صالحة لأن ترى أو تشاهد مرة أخرى ، ومن ثم فهي تختزن في الذاكرة في خانة - إذا جاز التعبير - أو ملف يكون اسمه " الحاضر حضوراً دائماً " أو الذي لا يرتبط بزمن<sup>(10)</sup>. ومثل هذا يقال في استعمال المضارع في سياق حكاية أحداث ماضية في قول ابن عمار : ليالي لا ألوي إلخ .

وقد نصل من خلال هذه الملاحظات إلى أن الشاعر جعل نفسه والمدينة التي تربى فيها أو التي شاهدت صباه ونشأته وهواه (شلب ، وحمص) شيئاً واحداً . يضاف إلى ذلك هذا الماضي المرتبط بالمدينتين الذي يظل أسيراً له . فهذه هي الأم والأومة - إذا نحن مددنا هذه

الأفكار إلى ما يمدنا به أصحاب نظرية التحليل النفسي - التي يرى الشاعر نفسه وإياها شيئاً واحداً لا يريد أن يقطع عنه . وهو من أجل ذلك يدعو على الجياد التي تقوم مقام العاذلين واللائمين في فطامه عن هواه .

ولكن إلى أي مدى يمكن لأي تحليل أسلوبى أن يدعى لنفسه الموضوعية وأنه يقوم على أساس علمي . لقد رأينا من قبل أن دعوى العلمية ليست إلا دعوى كاذبة ، حتى العلوم الطبيعية صارت اليوم في موقف لا تستطيع فيه أن تدعي ذلك لنفسها ، على نحو ما تأكد في خطاب ما بعد المودرنية . لكن يمكننا بدلاً من الادعاء بأن هناك ملامح ذاتية في النصوص أو معاني كامنة فيها نحن نكتشفها ، أن ننظر إلى أي تحليل على أنه ليس إلا قراءة للنص تستند إلى القارئ وملابساته هو نفسه التي تشتمل على أفكاره وأهوائه وثقافته مجتمعه إلخ . وهنا نكون قد وقعنا في دائرة الاتجاهات الحديثة في علم اللغة والأسلوبية التي تجعل اهتمامها بالقارئ كيف يؤسس المعنى . وهذه الاتجاهات يمكن تصنيفها تحت " البراجماتية " .

إن كثيراً من التحليل اللغوي والأسلوبى - كما رأينا في الفقرات الماضية - قد انصب على اللغة باعتبارها نظاماً ، أي على الشكل (الفورم)، وليس الاستعمال ، كما هو الشأن في تحليلات الشكليين والبنويين . وحينئذ لا ينظر إلى اللغة باعتبارها خطاباً ، كما ألح على ذلك مثلاً باختين ، ولكن بوصفها شكلاً تجريبياً . فالاهتمام حينئذ بالجمل غير الحية artificial ، وليس بالملفوظ بالفعل في الواقع . ولكن في اللغة ثلاثة أشياء : الجانب النظمي أو التركيب النحوي ، والجانب الدلالي ، والجانب الاستعمالي ، على نحو ما أشار تشارلز موريس<sup>(11)</sup> . إن الجانب الاستعمالي يتصل بتلك الدلالات التي لا تأتي من النص ولكن من السياق

الاستعمالي . فنحن نتفاهم بالدلالات الضمنية أكثر مما يؤخذ من الألفاظ حرفياً . ومن هنا تأتي أهمية تحليل الخطاب للنقد الأدبي .

وتحليل الخطاب من فروع علم اللغة التي تتطور الآن تطوراً سريعاً . وهو يرمي إلى الكشف عما يعمل داخل النصوص الشفوية أو المكتوبة من ميكانزمات غير ظاهرة ، اجتماعية وسياسية وأيديولوجية . وهي غير ظاهرة لأن الناس غير واعين عموماً في اللغة التي يستعملونها بما هي مثقلة به أيديولوجياً . وفقداهم الوعي بذلك راجع إلى طول الإلف والاعتیاد وإلحاح ذلك عليهم صباحاً ومساءً حتى صاروا لا يحسون به . والناس يجدون أنفسهم مدفوعين على غير وعي منهم إلى تطبيع المعايير والقيم السائدة اجتماعياً وسياسياً ، أي النظر إليها على أنها الأمر الطبيعي وأنها الحق وأنها المقياس ، بل وأنها بديهية كالنهار الذي لا يحتاج إلى دليل ، بسبب إلحاح ذلك عليهم في سيل النصوص المسموعة والمكتوبة ، ووسائل الإعلام ، والكتب إلخ ، وكذلك أحاديثهم اليومية . والمعاني الثابتة للألفاظ ، وهي التي تعودنا أن نراها في المعاجم اللغوية ، هي أيضاً من هذا الباب ؛ إذ يذهب أصحاب التحليل النقدي للخطاب إلى أن هذه المعاني الثابتة إنما هي ثمرة هذه العملية التطبيعية<sup>(12)</sup> .

ولو أمعنا النظر لظهر لنا أن هذه الأيديولوجيات المخبوءة في النصوص لا يمكن أن تظهر عليها بالاعتماد على الجوانب الشكلية وحدها ، بل لابد في النصوص ، للكشف عن أيديولوجياتها ، من النظر إليها - يعني النصوص - على أنها ألوان من الخطاب . ومعنى ذلك أن هذه الأيديولوجيات كامنة في السياق الاجتماعي للحوار ، حيث يقوم المتكلم والسامع ، أو الكاتب والقارئ بتفسير النصوص بعرضها - لا شعورياً بالطبع - على خلفية مسلمة من المعتقدات والأفكار المتواضع

عليها . ومن هنا كنا نقول إن تحليل النصوص من زاوية الجوانب الشكلية ، كالجانب الفونولوجي وجانب الألفاظ والجانب النحوي الذي يتمثل في تركيب الجملة ، قد يزودنا بمفاتيح لتفسيرها ، لكن استعمال هذه النصوص في الخطاب اليومي ، أو بعبارة أخرى ، استعمالها اجتماعياً يتطلب أدوات إضافية في التحليل . وهذا ما انتهى إليه الحال في الدراسات الأسلوبية المعاصرة ، حيث استمد البحث أدوات جديدة من البراجماتية ، ونظرية الحدث الكلامي ، وتحليل الخطاب إلخ . فما تتميز به الأسلوبية الحديثة هو هذا الانفتاح على القضايا التي تتصل بالسياق مما جعلها تخرج من إهابها القديم الذي لم تكن تحيد فيه عن النص وعن الجانب الشكلي المحض ، إلى الاهتمام بالجانب الوظيفي والسياقي للنصوص . هو اتجاه جديد إذاً في الأسلوبية تمخض عن الاتجاهات السوسiolوجية ، يتحسس ما هو خارج النص من عالم مواز . إنه اتجاه ينظر إلى أفانين القول عموماً - مدونة أو غير مدونة - على أنها أول كل شيء حوارية ، أي على أنها خطاب اجتماعي لا يمكن فيه بحال أن تنقطع الألفاظ ومعانيها عن سياقاتها المتصلة بها . وبالتالي فالنصوص الأدبية ينظر إليها كذلك على أنها جزء من عملية معقدة ، اجتماعية وثقافية<sup>(13)</sup> .

لابد إذن - كما يقرر الباحثون - من النظرة البراجماتية إلى اللغة ، تلك النظرة التي تحاول أن توضح حقائق مستقلة عن اللغة لا تظهر إلا في استعمالها . وهذه الحقائق تعمل جنباً إلى جنب مع اللغة ولها دور في عملية التفاهم . والذي انتهى إليه الأسلوبيون الآن أنهم صاروا ينظرون إلى عملية القراءة على أنها تفاعل خلاق بين الكاتب والنص والقارئ والسياق ، وأنه لا يمكن إهمال عنصر منها . وهنا تكون القراءة نوعاً من التفاوض مع النصوص يتمخض عنه عالم معرفي



لننص . على أن هذا العالم المتمخض عن القراءة يختلف عما أراد به الكاتب ، كما يختلف من قارئ لآخر . وهذا الاختلاف مرده ببساطة إلى أن كل تعامل مع اللغة إنما هو عملية يتدخل فيها الفهم ، وهو في جميع الأحوال مبدع أو منشئ للمعنى إنشاء . لذلك لا يمكن للأسلوبية أن تتغلب على غموض المعنى وتغذر قطعيته . ولكن يمكنها بالطرائق الأسلوبية أن تخفف من غلواء هذا الغموض<sup>(14)</sup> . هذا إذا جعلت اهتمامها - بالطبع - يتركز في الإجابة عن السؤال : كيف يجعل القراء لما بين أيديهم من نصوص معاني بعينها .

إن هذه النظرة لا غنى عنها في فهم كثير من نصوص شعرنا القديم . والشعر الجاهلي بصفة خاصة ضاعت من أيدينا الخلفية الثقافية التي كانت موجودة في عقول معاصريه الذين كانوا يتخاطبون به والتي هي أمر لا غنى عنه في تفسيره . ولابد من أن تتجه جهود الباحثين إلى أن تعمل بدأب على إعادة بناء هذه الخلفية . لقد أحس القدماء في العصور الإسلامية الأولى بهذا المعنى - أعنى ضياع الأساس الثقافي الذي يفهم في ضوءه الشعر الجاهلي . ولدينا كلام أبي عمرو بن العلاء في القرن الثاني الهجري حين سئل عن قول الشاعر :

زعموا أن كل من ضرب العير موال لنا وأنا الولاء

أو عن قول امرئ القيس :

نطعنهم سأكى ومخلوجة كرك لامين على نابل

فقال : ذهب الذين يعرفون هذا ، أو قال : ذهب الذين يحسنونه . بل إن هناك ما هو أكثر من هذا ، وهو الحجاج بن يوسف الثقفي في القرن الأول الهجري حين قال وهو على المنبر : ذهب الذين يعرفون شعر أمية ، وكذلك اندراس الكلام . وهو يقصد أمية بن أبي الصلت ،

وهو ثقفي مثله ، وبينهما في الزمان سنوات قليلة ، فأمية أدرك الإسلام . ولكن ما معنى كلام الحجاج وشعر أمية موجود ومدون بين أيدينا ، والأولى أنه كان موجوداً ومعروفاً في زمن الحجاج وهو من قبيلته . وكيف يندرس الكلام وهو موجود باعتباره ألفاظاً مسموعة أو مدونة ؟ الألفاظ موجودة وذهبت المعاني ؛ ذلك أن المعنى هنا إنما يتحدد بقراء الشعر أو مستقبله الذين قصدهم أمية بالخطاب أو الذين يجمعه وإياهم محيط ثقافي واحد :

كيف يمكن أن نفهم قول زهير في آل حصن :

وما أدري ، وسوف - إخال - أدري أقوم آل حصن أم نساء

نحن فهمناه على أنه هجاء لهم بنفي الذكورة عنهم . ولكن هل فهموه هم على هذا النحو .

إن الذي يعني الباحث الأسلوبى اليوم هو أن يفهم كيف فهم القدماء هذا الكلام . أن يفهم الفهم القديم نفسه . فهم الفهم إذاً ، وليس معنى النص . وهذا غير ممكن إلا إذا عرفنا أولاً أن هذا البيت جاء في سياقين كلاهما لازم في تحليله أسلوبياً باعتباره خطاباً : السياق النصي ، وهو القصيدة التي جاء فيها ، والسياق الاجتماعي أو الثقافي وهو راجع إلى أن المتخاطبين تجمعهم خلفية ثقافية واحدة لا غنى عنها في تفاهمهما .

أما السياق النصي ، فالبيت ورد في إطار فكرة الوفاء والغدر :

وإما أن يقولوا قد وفينا بذمتنا وعادتنا الوفاء

ذلك أن حكاية هذا الكلام فيما يروي الرواة ، أن رجلاً ممن كان بينهم في الجاهلية وبين زهير جوار وولاء جاءه يشكو هؤلاء القوم وهم بنو حصن المقصودون بكلام زهير ، أنهم نقضوا عهده وخفروا ذمته

وأخذوا ماله حين نزل فيهم وقد جعوا له عهداً . وأما السياق الاجتماعي أو الثقافي ففيه أن العرب كانت تجعل الغدر علامة النساء ، وأنه لا يغدر الرجل . الثقافة الجاهلية تناظر الرجل والمرأة بالوفاء والغدر . ولن نعرف بيت زهير حق معرفته إلا إذا وقعنا في كتب الأدب على تلك القصة التي تروي أن رجلاً في الجاهلية يقال له الوفاء بن زهير ، كان في بعض أسفاره ، فرأى في منامه كأنه " حاض " ، وأنه عرض ذلك على معبر الرؤيا ففسر ذلك بأنه " غدر " أو غدر أحد من أهله . الغدر إذاً كالحيز علامتان على المرأة . ومفسر الرؤيا إنما فسرهما أو فك شفرتهما بعرضها على الثقافة العربية نفسها . ولذلك كانت استجابة بني حصن لشعر زهير مختلفة عما كان يمكن أن يجلبه الهجاء المقذع الذي يمكن أن يفهم من ألفاظ البيت ، فقد ردوا على الرجل ماله ، بعد أن خسره ثلاث مرات في القمار ، وهم في كل مرة يردونه إليه وينهونه عن الدخول في القمار لعهد الجوار بينه وبينهم ، وهو يأبى إلا أن يعود .

وفي القصيدة نفسها يقول زهير مخاطباً آل حصن :

فإنكم وقوماً أخفروكم لكالديباج مال به العباء

لا تشفى الألفاظ هنا غليلاً ، على نحو ما نفهم من حيرة ابن قتيبة إزاء البيت التي عبر عنها بقوله : " أخفروكم : جعوكم خفراء . وكالديباج مال به العباء : أي غلب عليه ..... وقد سألت عنه فلم أزد على هذا التفسير " . ولن ينجلي أمر البيت إلا إذا أمكن أن نعرف الصلة بين أبيات القصيدة جميعاً . وهنا لابد من النظر إلى البيت في سياق القصيدة بأسرها<sup>(15)</sup>.

كذلك ، فإن لأبيات القصيدة علاقة بفكرة طلب الحقيقة المتضمنة في تجربة إبراهيم الخليل عليه السلام التي قصها علينا القرآن الكريم حين نظر في النجوم والقمر والكواكب . وهنا نقرأ القصيدة في ضوء

الخلفية الثقافية التي نفترضها بين قائل القصيدة ومتلقيها الأوائل .  
والذي يسوغ ذلك " أن زهيراً كان - على وجه اليقين - مشغولاً بهذه  
التجربة . فقد كان أمراً معروفاً في الجزيرة العربية قبل الإسلام ولزهير  
خاصة . فنحن نعرف أنه كان على الملة الحنيفية . ولابد أنه عرف شيئاً  
كثيراً عن تجربة إبراهيم الخليل <sup>(16)</sup> .

لقد أسست دراستي " الرمز والفن " التي تناولت بعض قصائد  
الشعر القديم على هذه الأفكار جميعاً ، وانتهيت فيها إلى أن " كل معرفة  
بالتراث القديم مفيدة في إلقاء الضوء على شيء . فالثقافة العربية  
القديمة يظهر عملها في الشعر واضحاً ، ولها ما يشبه المسيرة في  
وجدان الشعراء وعقولهم . وقد يكون من الواجب أن يتجه البحث إلى  
استخراج العناصر الثقافية التي يتولد عنها شعر الشعراء .... والمثل  
الذي أذكره هنا من قصيدة للشماخ في الحمار الوحشي ، وهو بيته :

فظل بأعلى ذي العشيرة صائماً عليه وقوف الفارسي المتوج

فقد يقال : إن الشاعر جعل الحمار في البيت كالفارسي المتوج ،  
وهذا من صنع الاختراع المحض ، ثم يغيب عن أذهاننا الربط بين  
الفارسي المتوج في البيت وصفه " الأخدري " التي شاع وصف الحمار  
بها في الشعر . والحقيقة أن بيت الشماخ إنما هو ثمرة للرحلة الطويلة  
التي سارها هذه الكلمة " الأخدري " في عقل الشماخ من حيث يدري أو  
لا يدري . فالأخدري صفة من الأخضر . وفي التصور العربي أن " أخدر  
فحل كان لكسرى أردشير ، فتوحش واجتمع بعانات فضرب فيها .  
فالمتولد منها يقال له " أخدري " <sup>(17)</sup> .

لا بد إذاً من النظر في الشعر العربي في إطار الخلفية الثقافية  
التي لا بد أن تتجه جهود الباحثين لإعادة بنائها من جديد ، في ضوء ما  
عرف من نظريات الخطاب ومن أفكار أسلوبية مستحدثة .

## الهوامش

- 1) Carter, P. & Simpson, P., Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics, London: Unwin Hyman, 1989, P. 4.
- 2) راجع مثلاً كتابي نظرية الرواية ، الفصل الأول : نحو الرواية ، الصفحات 15 - 92 .
- 3) Green, K. & Lebian, K., Critical Theory & Practice: A Course Book, London and New York, 1996, P. 3.
- 4) Fish, S., "Affective Stylistics" in J. Tomkins (ed.), Reader Response Criticism, Baltimore: John Hopkins University Press, 1980, P. 72.
- 5) راجع في ذلك بحثي : ما بعد الحداثة : نظرة في تاريخ المفهوم ، مقدم للمؤتمر العلمي الخامس " الحداثة وما بعد الحداثة " ، كلية الآداب والفنون ، جامعة فيلادلفيا (5-7 ديسمبر 1999) ، ص 7 .
- 6) Cameron, D., Feminism and Linguistic Theory, Basingstoke: Macmillan, 1985, P. 11.
- 7) Jakobson, R. "Linguistics and Poetics in T.A. Sebeok, ed., Style in Language, Cambridge, 1960, P. 337.
- 8) راجع فيما تقدم :
- Wales, K., A Dictionary of Stylistics, London: Longman, 1989.
- المواد الآتية :
- Defamiliarization, Forgrounding, Poetic Language.
- 9) Jakobson, R., "Linguistics and Poetics in T. A. Sebeok, ed., Style in language, P. 358.
- 10) Georgakopoulou, A. & Goutsos, D., Discourse Analysis: An Introduction, Edinburgh University Press 1997, P. 43.
- 11) Morris, C., Signs, Language, Behaviour, New York: George Brazillier, 1946.
- 12) Fairclough, N., Language and Power, London: Longman, 1989, P. 95.
- 13) Verdonk, P. & Weber, J. J., (eds), Twentieth Century Fiction: from Text to Context, Routledge, 1995, PP. 1-2, 242-43.
- 14) Ibid, pp. 2-3.
- 15) وهو ما تجده مفصلاً في كتابي " الرمز والفن " ص ص 19 - 35 .
- 16) نفسه ، ص ص 20 - 21 .
- 17) نفسه ، ص 12 .



النص - التأويل

من التعاطف إلى

العنف

محمد مهدي غالي

## (1)

## مدرستان للتأويل

تنظم العلاقة بين النص والتأويل وفق منظومتين أساسيتين ، أولاهما تصدر عن إيمان بأن اللغة ليست سوى تمثيل لروح كاتبها ، ولروح العصر ، وأن ثمة وحدة بين النص والكاتب ، وبين الكاتب والقارئ ، وبين أجزاء النص نفسه ، بحيث يغدو النص والكاتب والقارئ تجليات لصورة واحدة .

وهذه المدرسة ، التي تمثلها تأويلية شلاير ماخر (1768 - 1834) وديلثي (1833 - 1911) وسيتزر (1877 - 1960) ونقاد مدرسة جنيف (لدى جورج بوليه ، وريشار ، وستاروبنسكي) خاصة - تتفق في رد المعنى إلى المؤلف وتسعى إلى استعادة هذا المعنى الذي تراه ماثلاً في النص ، وهي ، حين تمنح السلطة للمؤلف بوصفه مصدر المعنى ، تمنحها ، في الوقت نفسه ، للمؤول ، لا لأنه " آخر " ، وإنما بوصفه نسخة أخرى ، محاكاة للمؤلف . وبعبارة أخرى ، فإن التأويل ليس ملكاً للقارئ ، وإنما هو ملك للمؤلف في حضوره : الأصلي والمحاكي ، فيغدو فعل التأويل هو ذاته فعل التأليف وقد ارتد على ذاته وكرر عباراته تكرار المرآة للصورة المنعكسة عليها . يتواضع المؤول إذن أمام المؤلف ذي الوعي الفريد تواضعاً يصل إلى حد أنه يلغي ذاته وينفي حضوره أمام سلطة المؤلف ، ويكتسب شرعية وجوده من نطقه باسم المؤلف وصوته. إن صاحب التأويل يقدم ذاته ثمناً للوصول إلى المعنى .

وهذا التماهي بين المؤلف والمؤول يفضي ، لا محالة ، إلى لون من التأويل قائم على التعاطف ، من لدن قارئ ذي إمكانات خاصة ، قادر على أن ينتقل في الزمن إلى الماضي ، وأن ينفذ من (مادية) الأصوات أو الحروف إلى (روحانية) النص والمؤلف ، قارئ ذي شفافية . ولهذا لا يني أصحاب هذا الاتجاه عن الإشارة إلى أنه ليس ثمة منهج يُسبر في ضوءه كل نص ، ذلك لأن منطلقه ونقطة ارتكازه مسألة إلهامية لا يمكن أن تخضع لتفسير ، ولا تصدر عن منهج منضبط صارم يمكن أن يخضع للتلقين أو التعليم ، بل تُبنى على حدس القارئ الباحث عن مركز يستقطب كل جزئيات النص عبر قراءة سلبية تستسلم للنص ينجم عنها هذا الإدراك الحدسي للمعنى .

وأما المنظومة الثانية ، فقد نشأت بفعل جملة من التحولات المعرفية طرأت على الدرس السيكلوجي إثر اكتشاف ازدواج البنية النفسية إلى الوعي واللاوعي ؛ وعلى الدرس السوسيوثقافي باكتشاف ازدواج البناء الاجتماعي بين الأساق الثقافية والقاعدة التي تستند إليها ؛ وعلى الدرس الإبيستمولوجي حين اكتشف أوهام الأيديولوجيا ، وإرادة القوة التي تكمن تحت الأنظمة المعرفية السائدة .

نتيجة لذلك ، انتهت هذه النظرة القديمة للغة إلى نظرة جديدة قوامها الشك في اللغة ؛ إذ لم يعد الدال ، وفق هذه النظرة ، بريئاً نقياً ، ولم تعد للغة هذه الشفافية التي تنم على نحو صافٍ عن روح تسكنها ومعنى يستقر فيها ، ولم يعد النص تمثيلاً أميناً لروح الكاتب والعصر والواقع ، وإنما صار يُنظر إليه بوصفه مراوفاً لا يعرف الوحدة والتجانس ، يعمل ضد نفسه ، يقول ما لا يعنيه ، ويعني ما لا يقوله ، ناقص يمتليء بالثغرات ، ومن ثم صارت قراءة التعاطف لا تجدي نفعاً مع مثل هذه المراوغة ، وتحول التأويل إلى (عنف) يُمارس على الخطاب، حتى ينطقه بالمسكوت عنه ، وتحولت القراءة الموحدة (بفتح



الحاء وكسرهما) إلى " قراءة مزدوجة " ، وغدا التأويل في حاجة إلى الانفصال عن النص والتباعد عنه ، لا التوحد به أو التماهي معه ، ذلك أن النص حين يفقد ، وفقاً لهذه النظرة ، انسجامه واكتماله ، ولأن العلامات حين تفقد براءتها وتمارس المراوغة - تحتاج إلى فعل تأويلي يعيد كتابة النص ويملاً فراغاته ويكشف إضماره ويرفع الأستار عما يُراد له أن يبقى سراً محجوباً .

وإذا كانت قراءة التعاطف استعادة للمعنى الأصلي للنص الذي قصده المؤلف وفهمه القارئ المعاصر للنص ، فإن قراءة العنف هي إنتاج للمعنى الذي يستقر في لا وعي المؤلف ، وإذا كانت قراءة التعاطف تسعى إلى التماهي مع النص ومؤلفه ، فقراءة العنف تسعى إلى الاختلاف عنهما .

وبذلك تغدو الهرمنيوطيقا الحديثة سعيًا إلى تخلص التأويل من وجوده الطفيلي الهامشي بالقياس إلى النص الإبداعي ، لإثبات أهميته في إنتاج النص .

في هذا الضوء نشأت هذه المنظومة الثانية ، واتخذت مظهرين أساسيين ، أولهما يؤمن بأن النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها ، وأنه لا شيء خارج النص . والآخر يؤمن بانفتاح النص على الأساق غير النصية ، ومن ثم انفتاح فعل التأويل في حركة دائبة داخل النص وخارجه على السواء .

ذلك المظهر الثاني هو ما سنعنى باستجلاء ظواهره .

## (2)

### نقض ثنائية النص والتأويل :

ينقل ميشيل فوكو (1926 - 1984) النسق الذي يحكم إنتاج

النصوص من مجال اللغة إلى مجال التاريخ وعلاقات القوة السائدة ، لأنها هي التي تستخدم الخطاب لتحقيق أغراضها ، بناءً على ذلك ، فإن فعل القراءة يجب أن يتحرك بين النص والخارج ، فالخطاب ليس أمراً معلقاً في فراغ ، وفصله عن عالمه يعني تجاهل نسق القواعد والنواهي والنظم والأعراف الاجتماعية السائدة التي تلقي بتأثيرها عليه ، وتظهر على نحو غير مباشر فيه ، بحيث تغدو الكتابة خارج هذه النظم والأعراف التي تشكل " أرشيف " العصر ، وتمثل " لا وعي " الخطاب ، أمراً غير ممكن . هناك إذن نوع من الجبرية يحكم إنتاج الخطاب ويفرض عليه آليات بعينها . ولا يمكن أن يكتشف معنى النص إلا إذا وضع في سياقه من خطاب القوة السائدة . إن هذا النظام السائد غير المنطوق يتحكم في النطق ، مستبعداً ما لا يتفق مع هذه النظم ، مثلما يكبت الوعي ما يتعارض مع نظم المجتمع وأعرافه ، وذلك معناه أن النص يخضع لنوع من الكبت ، ويغدو ساحة لجدل الكلام والصمت ، والإفضاء والسكوت .

إن فوكو يؤمن ، كما كان يؤمن سوسير ، بوجود أنساق تحكم إنتاج " الكلام " ، وهي أنساق غير مرئية وغير منطوقة وغير شخصية تتجاوز الوعي الفردي ، وإذا كانت هذه الانساق لدى سوسير تمثل اللاوعي اللغوي ، فإنها لدى فوكو تمثل اللاوعي التاريخي ، وهذا اللاوعي ، وإن كان بحكم طبيعته غير منظور ، فإنه قابل إلى أن يتحول من حالته الخفية المضمرة إلى أن يكون معروفاً ، بتحول اللحظة التاريخية التي أنتج فيها الخطاب وانقضاء فترة زمنية على وجوده التاريخي ، تتيج في زمن تال إدراك ذلك اللاوعي وتأويل الخطاب الذي ينتمي إلى الماضي وفقاً له . ومن ثم ، فإن الفهم لا يتحقق إلا من موقع الاختلاف بين زمن النص وزمن التأويل ، ومعنى هذا أن التأويل يظل مرتبطاً بنصوص الماضي ، لأن تأويل النص المعاصر غير مستطاع ؛

ذلك ان انتماعنا إلى زمن إنتاج الخطاب يحجب عنا اكتشاف اللاوعي الذي يوجه هذا الخطاب ويحكم فيه ، لأننا جزء من هذا الزمن ، ولذلك تبقى دلالة النص مرجأة حتى تمضي عليه فترة زمنية تتيح بعد ذلك فرصة تأويله .

إن قارئ النص المعاصر هو قارئ لم يولد بعد .

ومع ذلك ، فإن التأويل الموضوعي غير ممكن ، فرغم أن المؤول ليس متورطاً في قضايا الخطاب وأنساقه التي تحكم عصراً لا ينتمي هو إليه ، فإن ذلك لا ينفي أن التأويل يظل غير بريء ، وغير محايد ، فالتأويل يخضع ، لا محالة ، للذاتية . غير أن هذه الذاتية ليست محضة ، إذ إن المؤول لا يمثل ذاته في انحيازه واختياراته ، وإنما هو ينطق باسم قوى السلطة السائدة في مجتمعه وفي لحظته التاريخية ، ومن ثم يخلع رؤية هذه القوى المعاصرة له على الماضي الذي يتلون بفعل هذه الرؤية .

ولعل هذا هو ما يجعل المعنى مرجأ إلى غير ما نهاية ، على نحو حدا بفوكو إلى أن يشير إلى أن المعنى " أسطورة " <sup>(1)</sup>، لأن النص سيحمل معاني متعددة بتعدد القراءات التي يعبر كل منها عن إرادة قوة بعينها ، أو لاختلاف مرجعيات هذه القراءات وصنوف لاوعياها ، وبذلك يفهم قول فوكو إن فعل التأويل هو فعل قائم على عنف يمارسه المؤول على النص <sup>(2)</sup>، وإن كان يتم على نحو غير واع ، لأنه يتضمن إجباراً للنص على أن يتجاوب مع قوى السلطة في عصر التأويل .

وهذا العنف ينتهي بفوكو إلى الإيمان بما آمن به تيار ما بعد الحداثة بزيغ ثنائية السطح / العمق ، فالتأويل الذي يقدم المعنى بوصفه ماهية للنص ، لا يقدم هذه الماهية المزعومة ، وإنما هو قهرٌ يمارس على النص لإنتاقه بما تريد قوى السلطة ، وباكتشاف زيغ هذه الماهية

المدعاة لا يبقى أماناً سوى السطوح العارية للنصوص ، وما يفترض لها من معنى أو عمق أو مركز إنما هو أسطورة تريد بها قوى السلطة في المجتمع أن تفرض هيمنتها ، بفرض معناها على الخطاب ، ليغدو هو المعنى .

ولذلك كان من الطبيعي أن يصبح النص ساحة تلتقي عندها مجموعة من التأويلات المتعارضة تعارض قوى السلطة : كل فئة تجتذب النص إلى صفها ، تمارس عليه ضروباً من العنف لينطق باسمها . ليس التأويل جلاء معنى ، وإنما هو ميدان صراع . التأويل سلاح لممارسة القهر على الكلام . إنه ، لذلك ، لا يفضي إلى علم ، وإنما هو أداة في يد الإيديولوجيا . إن تأويلية فوكو إنما هي تعرية للتأويل ، وبيان لزيغه ، وكشف لأزمته ومحنته ومأزقه .

بل إن تأويلية فوكو هي ، في التحليل الأخير ، نقض لثنائية النص والتأويل ، فلا وجود من ثمة لأصل أو نقطة بدء هي النص الأول أو الأصل النقي البريء . إن فوكو يقلب التراتب المتعارف عليه : علامة ← تأويل ليجعل السبق للتأويل ، وليجعل من هذا السبق أهم ما يتسم به التأويل المعاصر<sup>(3)</sup> . إن العلامة عنده ليست بريئة نقية مفرغة من آثار التأويل ، يأتي التأويل بعدها ليمنحها معنى ، بل العلامة ليست سوى تأويل يبحث عن تأويل آخر ، وبخاصة بعد أن فقدت العلامات " بكارتها الأولى " التي كانت لها حين خلق الله اللغة<sup>(4)</sup> .

إن العلامة هي من صنع التأويل ونتيجة له ، وليست مقدمة لفطه .

إننا نتحرك في عالم من التأويلات ، لا في عالم من العلامات ، الأمر الذي ينهي ذلك الاختلاف الذي تقيمه ثنائية النص / التأويل ليجعل طرفي الثنائية وجهين لعملة واحدة ، ذلك أنه لا وجود لنص يؤول ، وإنما هنالك تأويل في حاجة إلى تأويل جديد .

## (3)

## النص الثانوي

ويلتقط الناقد الأمريكي فردريك جيمسون الخيط من فوكو ، وإن كان ينتهي بقراءته للنصوص إلى نتائج مغايرة ، ذلك أنه ركز ، مثلما فعل فوكو ، على ما يتعرض له النص في فعل إنتاجه من تأثير القوى المحيطة به التي تمارس تأثيرها في خفية عن الكاتب نفسه ، كما كشف دور التأويل في كشف المسكوت عنه ، والكتابة عنده تتعرض لألوان من الكبت تميل باللغة نحو الرمز والإضمار ، وتقيم ذلك الإنشطار والتباين بين سطح النص وعمقه ، وبين ما قاله النص وما عجز عن قوله ، مما يجعل التأويل ضرورة حتى يزول هذا التباين ويمحى ذلك الإنشطار .

غير أن جيمسون يكشف عن هذه القوى التي تمارس تأثيرها على الخطاب من خلال رؤية اختزالية للتاريخ الإنساني تراه تياراً متصلاً من الصراعات الطبقيّة : " وباستبانة آثار ذلك السرد المتصل ، وبارجاع الحقيقة المقموعة والمدفونة لهذا التاريخ الأساسي إلى سطح النص ، نجد عقدة اللاوعي السياسي عملها وضرورتها <sup>(5)</sup> .

إن النص تحكمه الضرورة ولا يتحرك وفق منطق الحرية ، وهذه الضرورة تؤدي لا محالة إلى استراتيجيات نصية تعكس هذه الضرورة التي تحدد سلفاً على نحو غير واعٍ ما يقوله النص وما ينبغي أن يسكت عن قوله .

إن بنية المجتمع تفرض على اللغة أن تكون ذات منحى رمزي يخفي المعنى وراء سطحها للتحايل على آليات الكبت ، وبذلك يفرض الرمز نفسه على الإبداع ، كما يفرض التأويل نفسه على التلقي ، وعلى

هذا لا يغدو الرمز واحداً من البدائل الأسلوبية التي يختار الكاتب من بينها ، ولا يصبح ذا طبيعة فردية ، وإنما هو لون من الجبرية الاجتماعية ، مما يفرض أن يكون التأويل عملية جبرية لا تخضع لاختيار القارئ . ومثلما يغدو الرمز أمراً لا محيد عنه طالما بقي الشرط الاجتماعي الذي استوجبه ، يغدو التأويل كذلك مرتبطاً ببقاء هذا الشرط الاجتماعي نفسه ، مما يدفع جيمسون إلى القول بأن التفسير السياسي لنصوص الأدب لا يشكل منهجاً من مناهج التأويل المتاحة ، أو مساعداً لغيره من مناهج التفسير ، وإنما يُنظر إليه بوصفه " الأفق الأساسي لكل قراءة وكل تفسير "(6).

ومثل هذه القراءة لا تجعل التفسير مفتوحاً على ما لا نهاية له من المعاني ، وإنما تحصر الدلالة في حدود التفسير الاجتماعي للنص ، ذلك أن تأويلية فردريك جيمسون تنهض على الإيمان بوجود من التشابه بين التفسير والنص ، فالتفسير هو كتابة ثانية للنص ، وما النص في ذاته سوى كتابة ثانية لنص ثانوي أو باطني Subtext يحضر فيه ، وبهذا يصبح النص في تشكيله فعلاً تفسيريّاً لهذا النص الثانوي ، ومن ثم فإن على القراءة أن تقدم تفسيراً لهذا التفسير :

النص ← تفسير لنص ثانوي

التفسير ← تفسير للنص (بما هو تفسير كذلك)

فِغْلُ التفسير ، إذن ، حاضر في الإبداع وفي التأويل ، في آن معاً ، يمارسه المبدع والناقد على السواء ، ذلك الناقد الذي يدرك ما في النص من إعادة تشكيل لنص ثانوي : تاريخي أو إيديولوجي سابق يمثل أصل النص ومبدأه وعلته الأولى . إن التاريخ ، ذلك النص الثانوي ، هو " ذلك الشيء الذي يؤلم ، الذي يصدم الرغبة ، ويفرض قيوداً قاسية على الشخص وتطبيقاً عملياً جماعياً . تتحول " خُذْه " إلى صور مروعة

وساخرة لإلغاء قصدها المعن . لكن هذا التاريخ لا يمكن أن يفهم تماماً إلا من خلال آثاره<sup>(7)</sup>.

غير أن هذا النص الثانوي ، وإن كان غير ذي طبيعة مادية ، فإنه حين يحضر في النص يخضع لوحدة الشكل الأدبي ، إذ تعاد صياغته ليصبح الواقعي أدبياً ، وليغدو ، نتيجة فاعلية الكتابة ، مختلفاً عن الواقع خارج النص ، ويصبح جزءاً من النسيج النصي خاضعاً لتحولات الشكل ، وهذا التشكيل الجمالي للنص الثانوي الذي يعني حضوره غير المباشر والذي يجعل من النص الأدبي حدثاً رمزياً ، هو الذي أفضى إلى وهم مؤداه انفصال النص عن الواقع ، وأنه لا شيء خارج النص ، في حين أن النص - كما يرى جيمسون - هو إعادة صب التاريخ في قالب نصي *a retextualization of History* ، وبهذا يغدو التاريخ موضوعاً لا يملك النص أن يتجاوزه ، فهو " العلة الغائبة " كما يشير ألتوسير . إنه لاوعي النص الذي لا يمكن أن يتحقق وعيه ، أو سطحه ، إلا به ، مما يجعل من " اللاوعي السياسي " في التحليل الأخير شكلاً من أشكال ما يسميه دريدا " مركزية اللوجوس " .

وثمة علاقة جدلية بين النص ، والنص الثانوي ، فإذا كان النص يعيد صياغة النص الثانوي ، فإن هذا النص الثانوي لا يبقى مجرد أمر خارجي يعكسه النص ، ولكنه يمارس تأثيره على النص الأدبي ، وهذه العلاقة الجدلية بين التاريخ والنص ، أو خارج النص وداخله ، أو بين الجوهر والمظهر قائمة على إيمان جيمسون بما يسميه " النقد الجدلي " الذي يستند إلى الإيمان بفكرة هيغل عن " العلاقة بين الجزء والكل والتضاد بين العيني والمجرد ، ومفهوم الوحدة الشاملة ، وجدل المظهر والجوهر ، والتفاعل بين الذات والموضوع ، فليس هناك - من منظور الفكر الجدلي - " موضوعات " ثابتة غير متغيرة ، بل إن

الموضوع الواحد يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بكل أكبر منه ، ويرتبط - في الوقت نفسه - بعقل مفكر هو بدوره جزء من موقف تاريخي<sup>(8)</sup>.

غير أن النص لا يرصد ظواهر التاريخ وتنافضاته كلها ، وإنما هو يكشف ويضمّر ، بفعل الكبت الذي يمارسه الواقع الاقتصادي القاسي، والحلول التي تقدمها النصوص الأدبية لتناقضات الواقع تنم عن تأثير هذا الكبت<sup>(9)</sup>، فاللغة أعطيت لنا " كي نواري فكرنا ". وفاعلية التأويل تُمارَس في تلك المسافة الفاصلة بين ما يقوله النص وما يسكت عن قوله ، بين سطحه وباطنه ، وملء هذا الفراغ يقتضي أن يكون المؤول على معرفة واسعة بالتاريخ ووعي بصراعات القوى الفاعلة فيه حتى يتسنى له أن يقف على معرفة ما سكت عنه النص . وهكذا ، فإن التأويل، حسب هذه الرؤية ، لا يكشف الدلالة من خلال العلاقات الداخلية بين عناصر النص بوصفه بناءً مغلقاً يكتفي بذاته ، وإنما من خلال العلاقات التي يقيمها التأويل بين النص وخارجه .

غير أن خطورة المدخل الأحادي إلى النص الذي تبناه جيمسون، والذي يجعل من القراءة السياسية أفقاً لكل تأويل - تتمثل في أنه يفضي إلى تأويل إسقاطي ، اختزالي ، استبعادي ؛ فهو يجعل التأويل بحثاً عن فرضية مسبقة ، مما يختزل النص إلى معنى ، ويختزل المعنى إلى دلالة سياسية فحسب ، تُختزل هي الأخرى في نطاق آليات المادية التاريخية . إنه فعل اختزالي من كل وجه : إذ يجعل النص تسجيلاً لعلّة غائبة سابقة عليه هي التاريخ أو الإيديولوجيا وفق رؤية دوجماتيقية للتاريخ قائمة على الاجتزاء حين تجعل منه تياراً متصلاً من الصراعات الطبقيّة .

وهو ، فضلاً عن ذلك ، مدخل يستبعد التأويلات الأخرى الممكنة، لإثبات نجاعة هذا التفسير الذي تفرضه دكتاتورية هذه القراءة .

نتيجة لذلك ، يتحول فعل العنف الذي يمارسه التأويل على



الخطاب إلى قهر النص على أن ينطق بما يريد التأويل ، وما يتفق مع رؤية المؤول وأيديولوجيته ، وتحويل النص إلى انعكاس لآراء المؤول القبلية والبرهنة عليها ، مما يؤدي إلى أن ينحلّ تعدد النصوص واختلافها إلى وحدة ، مثلما ينحلّ تعدد التأويلات واختلافها إلى وحدة تنبع من انحسار آفاق التأويل الرحبة في حيز ضيق يفرض أن تتجاوب معه كل النصوص حين يغدو نقطة البدء والانتهاى في كل تأويل .

وبذلك تتحول الممارسة التأويلية من جعل النص صورة لمؤلفه ، كما رأينا في قراءة التعاطف ، إلى أن يكون صورة لقارئه ، كما نرى في قراءة العنف .

#### (4)

#### دنيوية النصوص :

يؤسس إدوارد سعيد مفهومه للقراءة والتأويل على جداله مع نظرية التأويل التي أقامها الفيلسوف الفرنسي بول ريكور والتي تقوم على ثنائية الخطاب / النص ، فالخطاب ، لدى ريكور ، يقيم علاقة حميمة مع الواقع المحيط به ، ويقيم علاقة حميمة بين بائه ومستقبله ، مما يجعله مفسراً لنفسه ، في حين أن النص يفتقد هذا التواصل الحميم الحي بين الكاتب والقارئ ، تلك العلاقة التي يؤسسها الخطاب ، ويفتقد الإطار المرجعي الذي يمثل خلفية للخطاب ، لأن الخطاب حديث مباشر عن الواقع ، لهذا يقيم النص علاقته مع النص ، وتظل إحالته إلى الواقع في حالة تعليق ، تنتظر دور التأويل ليعيد صلة النص بالواقع . إن النص يقيم علاقة مع النصوص ، ومن ثم يؤسس لنفسه عالماً مستقلاً عن عالم الواقع هو " عالم الأدب " ، في حين أن الخطاب يقيم علاقته مع الواقع ، علاقة التناص هي إذن بديل عن علاقة النص بالعالم، والتأويل حين

يخرج النص من ساحة النصوص إلى آفاق الواقع ، إنما يهدف إلى تملك العالم للنص ، بعد أن انعزل عنه ، أو أرجنت علاقته به :

" من هنا بالضبط ، ستكون مهمة القراءة - باعتبارها تأويلاً - هي إقامة الإحالة وتأسيسها . وعلى أي حال ، فإن النص - داخل هذا التعليق ، حيث يتغير اتجاه الإحالة ، يبقى " معلقاً في الهواء " - إذا صح القول - أي خارج العالم أو بدون عالم . وبفعل هذا التعطيل الذي يمس علاقة النص بالعالم يصبح كل نص حراً في إقامة علاقات مع كل النصوص الأخرى التي تأتي لتحل محل الواقع الزماني والمكاني الذي يشير إليه فعل الكلام الحي . إن هذه العلاقة التي تجمع النصوص فيما بينها - عند اختفاء العالم الذي يتم الكلام عنه - تخلق شبه عالم خاص بالنصوص هو عالم الأدب <sup>(10)</sup> .

الكتابة والتأويل ، وفقاً لريكور ، عملان يكمل أحدهما الآخر : الكتابة مثالية نصوصية ، والتأويل واقعي مرجعي ، النص كائن مثالي مفرغ من العلاقة مع العالم ، علاقاته مع العالم تنحصر في إحالاته النصية ، وأما علاقاته مع العالم غير النصي فمؤجلة . إن إحالاته نصية ، وليست مرجعية أو إشارية .

ثمة ، إذن ، تمييز بقيمة ريكور بين فعل الكاتب وفعل المؤول ؛ فالكاتب يقيم علاقاته مع اللغة ، والمؤول يقيم علاقاته مع الواقع ، والنص ، وفقاً لعلاقة الكاتب به يكتسب نصوصيته ، ويكتسب (مرجعيته) من خلال علاقة المؤول به ، ومن ثم يكتسب النص وجهيه اللغوي والواقعي ، من خلال فعلي الكتابة والقراءة .

هذه الثنائية التي تتمثل في مثالية النص / واقعية الخطاب ، وما يترتب عليها من ثنائية أخرى تنتج عنها هي مثالية الكتابة / واقعية التأويل - هي التي يرفضها إدوارد سعيد ، ويقيم رؤيته للتأويل على

نقضها ؛ إذ أنه يفرغ الكتابة من مثاليتها ، لأنها - كما يرى - كتابة متصلة بالواقع ، متفاعلة مع علاقاته . إن النص لا ينزل ، وإنما هو مسكن للعالم بشكل محايث ، حتى قبل أن تمسه يد التأويل ، والكاتب يقيم علاقاته بالواقع أثناء فعل الكتابة : " إن النص يملك أشكال وجود حتى في أكثرها تهذيباً لا يفلت من شبك الظروف والزمان والمكان والمجتمع . باختصار ، إن النص دائماً موجود في العالم وبالتالي عالمي الوجود ، أكان النص محفوظاً أو مهملاً لفترة ، موضوعاً على أحد رفوف مكتبه ، أم لا ، معتبراً خطراً أم لا ، كل هذه الأمور تمس وجود النص في العالم ، الأمر الذي يفوق تعقيده مجرد عملية القراءة الفردية " (11).

ومع ذلك تبقى للتأويل فاعليته ، فالنص لا ينطق فحسب ، وإنما الكتابة جدل بين النطق والسكوت ، الظهور والإضمار . النص تمثيل كنائي يُخفى كما يوضح ، وفي بيانه غموض وتعمية تمارسها السلطة السائدة وتفرضها على النصوص . النص مجلي لحضور السلطة التي تُقصى وتُبقى وفقاً لمصلحتها . يَحْضُرُ الدنيوي حتى في النصوص التي يكشف ظاهرها علميةً موضوعيةً متجردةً من الهوى ، في حين يُخفى داخله حضوراً لسلطة الثقافة السائدة ، مثلما تبين في تفكيكه لدرس "رينان" للغات السامية .

هنا يأتي دور التأويل ليظهر بالأصوات التي كتمها النص أو كبتها ، وإذا كان القارئ موجوداً في العالم لا يفلت من تأثيرات الزمان والمكان والمجتمع ، فإن الكاتب هو كذلك كائن اجتماعي ، والنص نتيجة لهذا ، لا يفرض عليه واقع ليس قاراً فيه ، وليس مؤجلاً ، وإنما الواقعي حاضر مائل قبل القراءة ، لكنه يبقى في حاجة إلى تأويل ، لأنه يعبر ويضمر ، وفي بيانه صمت . هذه المساحة من الصمت هي التي تتحرك فيها فاعلية التأويل لتؤكد دنيوية النص وتكشف آليات ظهورها وإضمارها ، لا لتخلقها من عدم .

الفارق بين الكتابة والتأويل هو أن الكتابة فعل صمت وبيان ، هي قولٌ صامت ، وانقسامُ الكتابة على نفسها يفتح الباب للتأويل الذي هو فعل جهرٍ وكشف .

الكتابة كناية ، والقراءة تفكيك لهذه الكناية ، وكشف لما يستتر خلف بلاغة النص ، أو كشف لما تخفيه البلاغة من الحقيقة .

التأويل كشف لزيف البلاغة ، بل إن التأويل كشف لزيف نصوصية النصوص ، فإذا كان النص تمثيلاً كنايةاً للقوى المتصارعة في العالم ، فإن النص مراوغ ، إذ أن هذا التمثيل ذو بعد انتقائي ، فهو يقصي أصواتاً من العالم ، ومهمة النقد أن يعيد إلى النص ما أقصي عنه. إن النص يخضع للثقافة السائدة ، ولا يعرض أصوات العالم بقدر متكافئ . لا يتسم النص بالمثالية (التي قد يكشف عنها حديث ريكور ، والتحليل البنيوي للنصوص بعامة)، بل إن هذه المثالية هي صفة للتأويل، ولهذا لا يعدُّ التأويل خطاباً هامشياً يعيش عالمة على النص ، بل هو فعل إدراك ومعرفة ، في جهره بما كبته النص ، مثلما جهر إدوارد سعيد بما كبته الخطاب الاستشراقي . النص ليس تمثيلاً أميناً للواقع ، بل هو رصد جزئي له يحكمه الهوى وتوجهه الإيديولوجيا والمصلحة والثقافة السائدة التي تمارس القمع على من يختلف معها : " إن الناقد مسؤول إلى درجة ما عن الإجهار [كذا] بالأصوات التي تقمعها أو تقصّيها أو تخرسها نصّية النصوص . فالنصوص كناية عن نظام قوي تنصبه الثقافة السائدة ، وتعطيه صفة المؤسسة بتكاليف بشرية معينة ، مقابل المكونات المختلفة لهذه الثقافة ، لأن النصوص ليست في نهاية المطاف نظاماً مثالياً مكوناً من عناصر متساوية بمثالياتها <sup>(12)</sup> .

إن اكتفاء التحليل البنيوي بالنص يحجب عنا تأويل المسكوت عنه ، ووصلُ النص بالواقع هو تعريةٌ للنصوصية ومراجعة تقويمية

للإعلاء من شأنها ، وفضح لها ، وكشف للعبثها ، وإظهار لمراوغة النصوص .

ومن الجليّ حضور فوكو حضوراً قوياً في خطاب إدوارد سعيد ، غير أن سعيد يحرص على أن يُبقي مسافة بينه وبين فوكو يقيم فيها مراجعة له ، ونقضاً لبعض ما يذهب إليه ؛ فإذا كان فوكو قد جعل التأويل فعلاً مرتبطاً بالماضي ، حين قرنه بالنصوص القديمة ، فإن إدوارد سعيد لم يَقم هذه التفرقة الحادة بين النص والتأويل على أساس من التفرقة بين الماضي (= النص) والحاضر (= التأويل)، لأن التأويل يُحضر النص والماضي إلى الحاضر ، وبذلك فإن (أرشفيف الحاضر) فاعلٌ في قراءة الماضي ، فالنقد " لا يتحدد بماض صامت يستنطق في الحاضر، بل إنه الحاضر نفسه في صيرورته وعلاقاته وصراعاته من أجل اكتساب تعريف له " (13).

فالتأويل بذلك ليس فعلاً منعزلاً عن الحاضر مقيماً في الماضي ، وإنما هو مشتبك مع الحاضر على نحو وثيق ، وبذلك يتسع مفهوم "الأرشفيف" ، فإذا كانت النصوص تمثل حقائق (أرشفيفية) كما يذهب فوكو، فإن الأرشفيف يتمثل في الحضور الاجتماعي الخطابي للنص في العالم ، بحيث إن النقد يكون بدوره وجهاً آخر من وجوه ذلك الحاضر نفسه (14).

ويتمثل الوجه الآخر لاختلاف تأويلية إدوارد سعيد عن تأويلية فوكو ، في أنه إذا كان التأويل كشفاً للمسكوت عنه ، فإن ذلك لا يعني الحرية المطلقة في أن يكشف في النص ما يشاء ، ولا يمتَح التأويل سلطة مطلقة في استنطاق النص ، إذ أن النص نفسه يأبى على التأويل ممارسة هذه الحرية المطلقة ، ومبعث ذلك أن " دنيوية " النصوص تحدُّ من هذه الحرية وتجعل القراءة منضبطة على إيقاع النص ، تجري في

حدوده ، محكومة بعلاماته ، مما يجعلها تحد من فعل العنف الذي يمارسه التأويل على الخطاب ، ومن أجل ذلك يتخذ إدوارد سعيد من التأويل الظاهري ، ممثلاً في مدرسة قرطبة ، نموذجاً لما ينبغي أن يكون عليه الفعل التأويلي في التزامه بالنص ، ووصل النص بزمانه ومكانه وظروفه<sup>(15)</sup>. ومثل هذا الدرس الذي تقدمه الظاهرية يجعل إدوارد سعيد ينتقد النظرية النقدية الحديثة ، لأنها حين عزلت النص عن العالم أطلقت حرية التأويل على نحو يتجاوز طبيعة النصوص نفسها ، وأطلقت معها من مجال العنف الذي يمارس على الخطاب .

كل ذلك يكشف أن إدوارد سعيد الذي وفق بين التفكيكية والمنهج الظاهري في التأويل ، يبدو مؤمناً بأن مراوغة النص لا تؤدي بالضرورة إلى لانهاية التفسير ، وإلى الشك في كل قراءة ؛ ذلك أنها مراوغة يمكن السيطرة عليها ، ولذلك يؤمن بإمكان الوصول إلى الحقيقة الضائعة والانتحاء إلى التفسير الصحيح ، وذلك عبر استخدام منهج تفكيكي يهذب الناقد بحيث لا ينتهي به إلى دوامة من العدمية والشك المستمر ، وإنما إلى المعنى واليقين .

## الهوامش

- (1) هيدن وايت : ميشيل فوكو ، ص 122 ، ضمن : النبوية وما بعدها : من لوفي شتراوس إلى دريدا ، تحرير : جون ستروك ، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (206)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1996 .
- (2) جنيا لوجيا المعرفة ، ص 39 ، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعيدالعلي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط أولى 1988 .
- (3) السابق والصفحة .
- (4) إديث كريزويل : عصر النبوية ، ص 309 ، ترجمة جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1993 .

- (5) في التفسير : الألب بوصفه فعلاً رمزياً من وجهة اجتماعية ، ضمن : ك. م. نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ص 271 ، ترجمة عيسى علي العاكوب ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ط أولى 1996 - والمقال جزء من كتاب جيمسون The Political Unconscious الذي صدرت طبعته الأولى 1981 .
- (6) السابق ، ص 270 - وهذه الطبعة الرمزية الملازمة لكل فعل إيداعي هي ما يكشف عنه بيير باربيريس حين يقول : " كل نص فهو مستتر واحتيالي حتى أكثرها علانية وجماهيرية ، كل نص هو كلام سرّي ومقطّع ، كتابة مرمّزة ، بدءاً من ألواح هاملت ، إلى مذكرات سان سيمون السرية ، مروراً بمسودات باسكال ، فهوامش بابل الكثيرة . لذلك أعطى النقد الحديث الاعتبار للمقطع Fragment وللمسودة ولما قبل النص أو لما هو حول النص Peri-texte ولم يعد يكتفي بالروائع التي تبجلها المؤسسات الرسمية " .
- انظر : بيير باربيريس : النقد الاجتماعي ، ضمن : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 188 ، سلسلة عالم المعرفة (221)، الكويت 1997 .
- (7) جيمسون : مرجع سابق ، ص 275 .
- (8) رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 81 ، ترجمة جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط أولى 1991 .
- (9) السابق ، ص 83 .
- (10) بول ريكور : ما (هو) النص ، ص 39 ، ترجمة منصف عبدالحق ، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، صيف 1998 - والمقال ترجمة لواحد من فصول كتاب ريكور De Texte à l'action .
- (11) إدوارد سعيد : العالم والنص والناقد ، ص 133 ، ترجمة راتب حوراني ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد السادس ، ربيع 1989 - والنص يمثل المقالة الأولى في كتاب صدر بالعنوان نفسه في طبعته الأولى 1983 .
- (12) السابق ، ص 145 .
- (13) السابق ، ص 144 .
- (14) السابق ، والصفحة .
- (15) السابق ، ص 133 - 136 .
- غير أن إدوارد سعيد يخطئ فيجعل ابن جني واحداً من أتباع الاتجاه الظاهري الذي نشأ في قرطبة في القرن الحادي عشر للميلاد ، مع ابن حزم وابن مضاء .



من تجليات الرؤية  
في النص الشعري  
المغربي الحديث

حسن الوراكلي



نفتتح هذه المداخلة بطرح سؤالين اثنين  
ربما يود الذين اطمأنوا إلى ما لديهم من  
جواب جاهز عنهما لو ما تجدد طرحهما.  
هذان السؤالان هما التاليان :

ما المراد بالنص الشعري

المغربي الحديث ؟

ما المراد بالرؤية ؟

## - 1 -

للإجابة عن السؤال الأول نقول :

يستوعب النص الشعري المغربي الحديث - في نظرنا ووفق ما  
أوضحنا في غير هذا المكان<sup>(1)</sup> - أشكالاً ثلاثة ، هي النص العمودي ،  
والنص التفعيلي ، والنص النثري .

ومع أن الرأي النقدي على غير اتفاق حول هذه القسمة الثلاثية  
للنص الشعري الحديث في المغرب ، فمن منح للعمودي ، ومن رافض  
للنثري ، ومن مكثف بالتفعيلي ، إلا أننا نرى أن هذه الأشكال - بصرف  
النظر عن رأينا الشخصي في النص النثري بخاصة - وعلى ما قد يكون  
من تفاوتات حظوظ هذه الأشكال من (الشعرية) وما تتحقق به من طرائق  
في الصياغة ، وأساليب في البناء ، وعناصر في التركيب اللغوي  
والإيقاعي فإن الأمر الذي لا يسع أحداً إنكاره هو أن هذه الأشكال كلها  
تسهم في تشكيل المشهد الشعري الحديث في المغرب مع ما قد يلحظ من  
تباين في نسبة هذا الإسهام من شكل لآخر .

على أننا في هذه المداخلة سنقصر حديثنا على شكل واحد من تلك الأشكال هو النص التفعيلي في أنموذج منه غمط حقه لمغايرة رؤيته رؤية القصيدة التفعيلية الحداثية ، ذلكم هو النص الشعري الإسلامي .

وللإجابة عن السؤال الثاني نقول :

والرأي النقدي على غير اتفاق كذلك حول مصطلح (الرؤية)، إلا أننا لا نحسب أن أي طرف في هذا الرأي ينكر كونها - أي (الرؤية) - ما يتشكل لدى المبدع ، بالوراثة أو بالاكتساب أو بهما معاً ، من منظومة قيم ومبادئ ومثل - بصرف النظر عن (استوائها) أو (إكبابها) - يصدر عنها فيما يكتب من فنون القول ويرى في ضوئها ، ووفق شروطها الكون والحياة والمجتمع والناس والتاريخ وهلم جرا .

ويسبغ تخلص من هذا أن الرؤية موقف عقدي (إيديولوجي) من العالم يكشف عن مرجعية صاحبه التصورية والثقافية ، مثلما يبين عن غاية خطابه أيما كان شكل هذا الخطاب .

غير ما ينبغي ألا تفوتنا الإشارة إليه ، هنا ، هو أن الرؤية مثما قد تكون عند مبدع نابعة من إيمانه بمنظومة عقدية ومرجعية ثقافية يرى الكون والحياة ، وفقهما ، ببصره هو وببصيرته هو ، قد تكون عند آخر مجرد استعارة - مردها إلى مؤثرات وأسباب ثقافية وحضارية لا يتسع المجال لذكرها هنا - لرؤية هذا المبدع أو ذاك أو هذا التيار الإبداعي أو ذاك ، مما يجعله ينظر إلى الكون والحياة بغير بصره وببصيرته ، وهو أقبح صور العمى !

والرؤية - أيما كانت طبيعتها - قد تنتظم الخطاب الشعري عند أكثر من شاعر في عصر واحد ؛ بل في جيل واحد أو أكثر من جيل واحد دون أن تغزل النص الشعري عن خصوصية صاحبه ؛ أي عن ذاتيته بما تختزنه هذه الذاتية من مشاعر وأحاسيس وهواجس ولواعج .

على أن الرؤية (التصورية) المذهبية تظل كسيحة عاجزة عن التحرك ، مقصوفة الجناح غير قادرة على التحليق ما لم ترفدها رؤية أخرى ، أو إذا شئت قلت : ما لم تتقمص في رؤية إبداعية يحشد صاحبها للتعبير عنها في نص شعري ، بهذا الشكل أو ذاك ، طاقاته الفنية ووسائله التعبيرية بما يمكنه من إبلاغ فحوى خطابه لمتلقيه . وهذه وتلك يلحم بينهما ما يصطلح على تسميته بـ (الرؤية الشعرية).

## - 2 -

وإضافة إلى هذا وذاك نقول : إننا إذا كنا نسلم بأن اللغة ، واللغة الجمالية بالذات ، هي لب النص الشعري - بصرف النظر عن قلبه أو قماطه - فإننا نسلم كذلك بأن (الرسالة) التي يضمنها المبدع خطابه هي سنام الأمر وعماده في النص الشعري .

والتسليم بهذا الأمر وبذاك الأمر مما لا نكشف به عن جديد مثلما لم يكشف به من قال به من النقاد في العصر الحديث ، فقد سبق إلى ذلك حازم القرطاجني حين نص على أن (القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه أو نفوراً عنه ، بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه)<sup>(2)</sup> وحين ذكر الأقاويل الشعرية واختلاف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات (التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة)<sup>(3)</sup> فذكر في مقدمتها الرسالة أو ما سماه بـ (القول). ومن قبل حازم نوه بعض الشعراء بـ (رسالة) النص الشعري على نحو ما نقرأ عند أبي تمام في أبياته التالية :

وما هو إلا القول يسري فتغتدي له غرر في أوجه ومواسم

وليس ببيان للعلا خلق امرئ  
وإن جل إلا وهو للمال هادم  
ولولا خلال سنها الشعر ما درى  
بناة العلا من أين تؤتى المكارم<sup>(4)</sup>  
وعلى نحو ما نقرأ في أبيات ابن الإطنابة وهي التي منعت  
معاوية يوم صفين من الاستسلام :

أبت لي عفتي وأبى بلاتي  
وأخذي الحمد بالثمن الربيح  
وإكراهي على المكروه نفسي  
وضربي هامة البطل المشيح  
وقولي كلما جشأت وجاشت  
مكاثك حمدي أو تستريحي

والرؤية التي نسوق الحديث عنها إنما تبلورها الرسالة الشعرية  
أو ما أسماه حازم بـ (القول) الذي يؤلف مع (المقول فيه)، أي (السياق)  
عمود الوظيفة الأبنية . وهذه الرسالة تختلف حمولتها التصوية  
والشعورية من شاعر لآخر أو من شعراء لآخرين .. تبعاً لاختلاف  
رؤاهم (العقدية) التي تشكلت من (المرجعية) الثقافية التي يمتاح منها كل  
ويعب ، ولا تنطق الألوان إلا بما سكنت ، ولا تفصح الشعراء إلا بما  
وعت !

### - 3 -

ومن يراجع النص الشعري المغربي الحديث ، في مختلف  
أشكاله ، يلحظ ، دون أدنى مشقة أو عناء ، تعدداً في رؤيته وتنوعاً في  
رسالته ، وهذا وذلك كلاهما ثمرة عوامل ثقافية وأدبية وغير ثقافية  
وأدبية مما لا يتسع له مجال القول في هذه المداخلة ، كما لا يتسع لتتبع  
ذلك التعدد في الرؤية وهذا التنوع في الرسالة .

وسنكتفي في هذه المداخلة بالوقوف عند مثال واحد من النص  
الشعري المغربي الحديث غير ما سواه من نصوص هذا الشعر برؤيته  
التي يصدر عنها ، كما تميز عما سواه برسالته التي يخاطب بها قراءه ،

ذلكم هو النص الشعري الإسلامي الحديث الذي التمع برقه ، لأول مرة ، في أفق النص الشعري المغربي الحديث المتلبذ بغيوم داكنة آخر القرن الهجري المنصرم ، وذلك غداة إصدار الشاعر محمد المنتصر الريسوني رحمه الله ديوانه (على درب الله) مبشراً بميلاد القصيدة الإسلامية الجديدة ذات الرؤية المتميزة التي تقبس نورها من مشكاة الوحي وهدى النبوة ، وتستمد ألقها من معرفة هادية باتية ، لا شرقية ولا غربية ، لتسهم بذلك عبر خطابها المسؤول في الشهادة بالبلاغ المبين على معاناة الإنسان المسلم ، حيثما كان ، ومكابدته في أتون الظلم السياسي والاجتماعي . وهذا هو ما عبر عنه الأستاذ الريسوني وهو يقدم ديوانه المذكور للقراء موضحاً أن أهم ما يميز هذه الإضمامة من النصوص الشعرية التي تضمنها هذا الديوان (أنها تحمل صوتاً غاضباً لحمى الله ، يعلن الاحتجاج على التيه الذي يجلد كرامة الإنسان في كل مكان من البسيطة ، كما يعن إدانة الجاهلية في شتى صورها المعيشة ، ويحدد - دون موارد - موقف الرفض من كل منهج - غير منهج الله الذي ارتضاه للبشرية - سواء أكان غربياً أم شرقياً . من ثم نهلت الإضمامة من النبع الرباني الذي عاهدت الله تعالى ألا أنهل من غيره أو أحيد عن روحه وأتنكب طريقه التزاماً بالمضمون الإسلامي الحق في صورته المثلى ومعالمه الواضحة وشيائه المتميزة حتى أكون - بتوفيق الله - من الذين آمنوا وعملوا الصالحات ) والشعراء يتبعهم الغاؤون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات )<sup>(5)</sup>.

#### - 4 -

وقد عرف النص الشعري الإسلامي الحديث بعد ديوان (على درب الله) نصوصاً عديدة توالى صدورها في دواوين ومجاميع نذكر

منها، تمثيلاً لا حصراً ، : (عندما يزف ابن تيمية صبح الولادة) لمحمد المنتصر الريسوني ، و(نشيد الغرباء) لمحمد بنعمارة ، و(مملكة الرماد) و(الزمان الجديد) و(سأتيك بالسيف والأقحوان) لحسن الأمراني ، و(البيعة المشتعلة) و(أطباق جهنم) لمحمد علي الرباوي ، و(وردة للزمن المستحيل) لعبدالرحمن بو علي ، و(العشق ملتهب) لمحمد لقاح ، و(العشق الأزرق) لمحمد فريد الرياحي ومحمد بنعمارة .

والناظر في هذه الدواوين وفي غيرها مما لم نذكره لأصحاب هذه الدواوين ولغيرهم .. تطالعه جملة تجليات للرؤية التي تنتظم النص الشعري فيها على اختلاف مضمونه وشكله . وتأتي في مقدمة هذه التجليات روح الالتزام أو المسؤولية التي تلبسته .

وحقاً إن هذه الروح تلبست النص الشعري المغربي الحديث على اختلاف رؤيته وتباين رسالته ، ومن يراجع متن هذا النص خلال الستينيات والسبعينيات بخاصة يلحظ هيمنة روح الالتزام عليه بتبني قضايا الإنسان ، والمجتمع ، والأمة .

وليس يعني ، هنا ، أن نستحضر صورة الوضع المتردي على الصعيدين السياسي والاجتماعي ذلك الذي كان الشاعر المغربي - خلال العقود الأخيرة - يصبح عليه ويمسي مما كان له أثره البعيد في إنكاء روح الالتزام عنده بالدفاع عن قضايا مجتمعه وأمته ، وإنما الذي يعني أن ننسب إليه ، هنا ، هو أن (خيوط) الالتزام هذا الذي انتظم النص الشعري المغربي حيناً من الدهر - وخاصة قبل أن يشغل فريق من أصحابه بهاجس الحداثة - لم تكن ذات لون واحد ؛ لأن (المادة) الخام التي غزل منها كانت ألوانها شتى !

## - 5 -

ومن البدهي أن يغير النص الشعري الإسلامي في أدبيات

التزامه ما عداه من النصوص ، وهي أدبيات مستمدة من روح الرؤية التي يصدر عنها والتي تتمحور حول عقيدة موحدة ذات مضامين تحريرية في غاية الخطورة والشأن ، فبفضلها تحرر عقل المسلم من سلطان الخرافة والشعوذة ، وبفضلها تحررت نفس المسلم من كابوس الوهم والخوف ، بل وبفضلها تحرر الإنسان من تسلط الإنسان واستعباده له حين أخرجه من عبادة الناس إلى عبادة الله ، ومن جور الأديان إلى عدل الإسلام ، فمن هذه العقيدة نبعت قيم الحق والعدل والمساواة وغيرها من القيم السامية التي رسختها في حياة المسلمين شرعة الإسلام وبلورها منهاجها<sup>(6)</sup>. ومنها كانت الرؤية الشعرية الإسلامية تمتاح وتسترفد لتتبلور في الدعوة المحورية عند شعرائها برفع الإصر عن الإنسان ووضع الأغلال عنه . وهو ما عكس بوضوح وجلاء التزام هؤلاء الشعراء بقضايا الإنسان المسلم في وطنهم وفي كافة الأوطان الإسلامية ، وذلك في استشعار واع وعميق بمسؤولية الرسالة الشعرية بكافة ما تقتضيه هذه المسؤولية من بذل وتضحية على نحو ما أفصح عن ذلك الشاعر الدكتور حسن الأمراتي بقوله (رسالة الشعر ، في زمن الانكسار ، هي التحريض ... أن تكون شاعراً يعني أن تحمل همك المورق المتشابك مع قضايا الإنسان جوهرأ ، وتدفع من وجودك ضريبة عصيانك وتمردك ضد كل أشكال القهر والتدجين ، وتقدم دمك ثمناً للفجر القادم)<sup>(7)</sup>. وهذه الدعوة المحورية بتبني قضايا الإنسان لا تناط بأي شعر حتى ولو وسم بالالتزام وإنما تناط بالشعر الحق، وهو الشعر المسؤول الذي يخالف الشعر (الملتزم) في كون هذا الأخير ترسم له الطريق ، ولذلك ينتهي (ويبقى الشعر المسؤول الذي يرسم الطريق ﴿ إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولاً ﴾)<sup>(8)</sup> وبذلك يتحقق لهذا الشعر الحق ، وهو ليس عند الأمراتي إلا الشعر الإسلامي ، التوحد (مع الكون والحياة والإنسان)<sup>(9)</sup>.

## - 6 -

ومن تجليات مسؤولية النص الشعري الإسلامي والتزامه ما تطالعك به عناوين مجموعات من مثل (على درب الله) و(نوافذ على مدائن العشق والقهر) و(عندما يزف ابن تيمية صبح الولادة) لمحمد المنتصر الريسوني ، و(الزمان الجديد) و(ملكة الرماد) و(سأتيك بالسيف والأقحوان) لحسن الأمrani ، و(هل تتكلم لغة فلسطين ؟) و(الأحجار والفؤارة) لمحمد علي الرباوي ، و(نشيد الغرباء) و(ملكة الروح) لمحمد بن عمارة . ومثل ذلك ما تطالعك به عناوين هذا النص عند هؤلاء الشعراء وغيرهم ، نذكر منها (من مفكرة أبي ذر الغفاري) و(كتابات على جدران القهر) و(خمس صرخات في وجه الصقيع) و(فصول من كتاب صالح وثمود) لمحمد المنتصر الريسوني ، و(أوراق مهربة من زمن الحصار) و(صلوات المستضعفين) و(الدخول إلى حدائق إقبال السندسية) و(من حراء) لحسن الأمrani ، و(سجل أني إسلامي) و(ألقاك على غصن الثورة قرآناً) لمحمد بنعمارة ، و(ذو القرنين) لمحمد فريد الرياحي .

ولعل فيما سقنا من عناوين هذا النص ما يبين لنا عن تعدد محاور موضوعه من اجتماعية وسياسية ، وثقافية وحضارية ، وما يبين لنا ، بذات الوقت ، عن تعدد أبعاد رؤيته بما يؤكد شموليتها ورحابتها وهما من شمولية عقيدة التوحيد ورحابة منهج الإسلام .

## - 7 -

ولا بأس أن أسوق لكم من هذا النص مقاطع ترون فيها نماذج من تعدد محاور الموضوع وتعدد أبعاد الرؤية . ومن ذلك هذا المقطع من نص المنتصر الريسوني بعنوان (من مفكرة أبي ذر الغفاري) وفيه



يتداخل الهاجسان الاجتماعي والسياسي عند الشاعر وفق ما تكرسه  
رؤيته :

صيحة الجوع غدت قرية أخدود رهيب  
مطر الديجور قد أتخذ بستان الرياحين الخصيب  
وظلام الجذب قد مد خيام الشوك في كل البطاح  
حيث أنياب الرياح  
تعك الشؤم في أعراق العبيد  
واللظى يكسو مغارات الجديب  
والمدى أتخمه سيل الصديد  
يتقرى جلوة الرؤيا تزف العرس للفجر الوليد  
وأحبائي ركام من عظام  
مومياء وجلود حنطت أحلامهم بئر الجحود  
فارس القرآن قد شق القتام  
يزرع العشق بشطان الغمام  
ويشد الأرض بالحق ، بأنوار السماء  
باخضرار الجرح في أحداق جند غرباء<sup>(10)</sup>

ومن ذلك هذا المقطع من نص لحسن الأمراني بعنوان (احتفال)  
حيث يتداخل الثقافي والحضاري في نبض فوار بالذاتية وإحساس عميق  
بالهوية :

تأججت النار في شرفات الوطن

فسدي النوافذ ، سدي النوافذ

إن الرياح تأتي من الغرب مثقلة بالرصاص

وطعم الوهن

ومدي الرداء

نفكك - مع الفجر - أزرار حلم يخبئه القلب

مدي الرداء ولا تعبني بزئير العواصف

نباع على أن نقاتل حتى انفراد السوالم

تأججت النار ... مدي يديك

فلا صبر لي كي أسافر وحدي

وأرتاد حر الهواجر وحدي

ولا أيد لي كي أقاتل جالوت وحدي

وهذي الرياح تجيء من الغرب مؤذنة بالخراب

ومحو المآذن والعذلات

وهل يطفىء الدمع طعم اللهب ؟

وهل يغسل الدم هذا الدرن ؟<sup>(11)</sup>

## - 8 -

ولم ينشغل هذا النص بالهم المحلي المتمثل في الظلم الاجتماعي والفساد السياسي عن هموم الوطن الإسلامي المترامي الأطراف ، ذلك أن الرؤية التصورية التي يصدر عنها كانت تلزمه بأمر المسلمين أينما كانوا من أرض الله ، فمن لم يهتم بأمر المسلمين فليس منهم . من ثم

عائق هذا النص هم الإنسان المسلم ، حيثما كان ، بحرارة عاطفة وشبوب إحساس مما توهجت به عناوين نصه مثل (بلال ...) و(شهداء الحق في مقديشو) و(إرتيريا ترقب الفجر) للريسوني ، و(إسلاماه) و(نشيد أطفال سراييفو) لحسن الأمراتي ، و(أناشيد عائشة ...) و(سمفونية الحجارة الناطقة) لمحمد بنعمارة ، و(العصافير تنتفض) للرباوي ، و(حكاية عبدالله مع أرض المساكين) لعبدالرحمن عبدالوافي .

ومثلما توهجت عناوين هذا النص بالنص بالهم الإسلامي تأججت متونه . وهذا مثال من ذلك نقطفه من نص لحسن الأمراتي بعنوان (أوراق مهربة من زمن الحصار) حيث يفتح باب الأمل على مصراعيه في تحرير فلسطين باسم الله وتحت راية التوحيد :

هبت النار على الأحرف فالأحرف نار

يسقط الآن الحصار

لا تقل : نحن انتهينا

إننا نبتدىء الآن ، وفوق الجرح نوار وغار

إننا نفتح بوابة تاريخ فلسطين المجيدة

إننا نرفع باسم الله فوق السور والصخرة

والقبة والقدس العتيدة

راية التوحيد والعودة ..

فاقرأ (سورة الفتح) لقد حم القرار<sup>(12)</sup>

ومثال آخر نأخذه من نص للأمراتي كذلك بعنوان (نشيد أطفال سراييفو) يصور في مقطع منه ، برومانسية شفيفة ، معاناة الأطفال المسلمين على يد الصرب من خلال ما تختلج به عيونهم وصدورهم من أمان وأحلام مثل غيرهم من الأطفال :

نحن أطفال سراييفو الجميلة

نعشق العصفور والوردة تزهو في الخميطة

نعشق الأرجوحة الخضراء في الحقل ، ونعدو

نحو أفق لا يحد

نعشق الشمس ولون البحر ، نلهو بالمحار

مثل آلاف الصغار

ونحب النهر يشدو .. والفراشة

نملأ الكون حبوراً وبشاشة<sup>(13)</sup>

ثم يصور الشاعر ، في تساؤلات حزينة وممضة ، إحساس  
الطفل المسلم بشراسة الهجمة الصربية الصليبية وأثرها البشع عليه  
وعلى من حوله وما حوله :

فلماذا يا إلهي ضرب الصرب الحصار ؟!

ولماذا سرقوا منا النهار ؟

ولماذا بالدماء

لطحوا وجه السماء ؟

ولماذا تصبح الأحلام كابوساً ؟

ويغدو لبن الأم دماً يا أصدقائي ؟

ويصير الأمل الأخضر من قبل الفطام

يا أحبائي حطاماً في حطام ؟

ولماذا يقتل الورد الرصاص ؟

نحن أطفال سراييفو القتيلة

قيدونا ..

عذبونا ..

أحرقوا المسجد والروض وأحلام الطفولة

صادروا الآباء منا والبراءة

والحكايات الجميلة

وليس ينتهي نشيد أطفال سراييفو الشهيدة بهذه النبرات

الحزينة ؛ بل ينتهي بنبرات تطفح بالإيمان وتفيض بالعزم على إعلاء  
راية الإسلام :

فليت من مات منا

وليهاجر من يهاجر

سوف تخضر المنابر

من جديد .. من جديد

والمحاريب ترى الذكر ندياً

من جديد .. من جديد

وستزهو الأرض من دفء الأذان

ويعم النور ، يا أحبائنا ، كل مكان

سوف نعطي راية الإسلام في الأرض وإن طال الحصار

وسنبني للحضارة

ها هنا ألف منارة

ومنارة

ومثال ثالث نقتطفه من نص لابن عمارة بعنوان (أناشيد عائشة ...) حيث يعن ، هو الآخر ، رفع راية محمد صلى الله عليه وسلم ، راية التوحيد ، بسفوح (كابول) في مواجهة الهجمة الشيوعية الشرسة :

. يأتون بينهم الغناء رصاصة

فيطل من خيامهم وجه غريق

مثقل بالذكريات تمددت قسماته

أفغان تنشر راية التوحيد

يا رفيقي بعد ما أوصى الحبيب

وفرقتنا في البلاد مسافة ومسافة

هيا اعتصم في كل مئذنة

دمائي أصبحت ملكاً لوجه الله

\* \*

أسماء ناوليني عفواني

فالغد الأخضر يسكنني

كالكتابة ، والمحبة ، والعدالة

كابول تمتشق السيوف وتجمع القتلى

وتغلق الباب في وجه المغول

.. رصاصة تأتي محملة بماء الورد

بين الرصاصة والورد فواصل الشهداء

هذي الرصاصة طائشة

\* \*

أوقفني هذا الروسي الأشقر عند مداخل كابول

وفتشنني

- أتحمل ممنوعات ؟

أشهرت كتاب الحق فأفزره

وتوجه نحو خديجة ثم تذرع بالرشاش

هاج كثور

أطلق ناراً

أطلقنا إعصاراً

\* \*

بين الطلقة والطلقة

فقد الإمبريالي الأشقر خطط توسعه

وبيادقه .. وبنادقه

رفيقي يحمل راية طفل قرشي

يصحو فينا الآن<sup>(14)</sup>

- 9 -

وإلى ذلك تطالعنا في هذا النص تجليات أخرى لرؤيته التصويرية والشعرية لعل أبرزها ما نقع عليه فيما توصل به صاحبه في تشكيله من آليات بنائية ودلالية يأتي (التناص) في مقدمتها متمثلاً في الرمز

بمستوياته التراثي واللغوي . وكلاهما ذو منطلق عقدي ثابت راسخ أدرك معه صاحب هذا النص ضرورة إنعاش الذاكرة الإسلامية باستدعاء الرموز الدينية من الكتاب والسنة واستيحاء تعابيرهما وإجراء الحفريات في تراث الإسلام وتاريخه بتوظيف شخصياته السوية ووقائعه الحاسمة في تصوير واقع الأمة المتردي والحلم بغد يسترد فيه المسلم عافيته ، وكرامته ، وهويته . وكان هذا النص يحقق بذلك ، في آن واحد ، هدفين اثنين : أولهما يوصل به لمتلقيه القول الذي يكرس به قيم الاستواء من حق وعدل وحب ويشجب قيم الإكباب من ظلم وقهر وانحراف . وثانيهما يغني به بنية نصه بمكون رمزي متعدد الدلالات ويثريها بعنصر تناسلي متعدد الموارد . وهنا يتكشف لنا الفرق بين النص الشعري الإسلامي وبين النص (الآخر) الذي أعلن أصحابه ، ولاسيما بعد أن أمر أمر الحداثة بين أيديهم ومن خلفهم ومن تحت أرجلهم ، الإطاحة بسلطة اللغة، والموروث ، وتخريب الذاكرة الثقافية والتاريخية بوصفها من عوائق الابتكار والتجديد .

ونمثل لرمز ذي السبع القرآني بهذا المقطع من قصيدة (ذو القرنين يرحل في بلاد ما بين البحرين) وفيها يتوسل صاحبها الشاعر محمد فريد الرياحي في التعبير عن تجربته الشعرية بالجوء إلى هذه الشخصية القرآنية يسألها بما يجد من لواحق يسر لهيبها من حناياه واقع أمته الهجين :

يا ذا القرنين تخرج ليل الهم فما

في اللحظة إلا الأصقاع المملأ بالشؤم

يا ذا القرنين اركب هذا الإبحار فما

في اللجة إلا الأصوات الحبلى بالعقم

يا ذا القرنين توهج ما بين البحرين فكان الفتح الأقصى



يا ذا القرنين اقرأ فاتحة اليم

هذا سفر الإطلاة مفتوحاً

يا ذا القرنين فهل يمتاح القلب من العين الفوارة

هل تجتاح البحر عواصف خلف السور مواجهها

...

يا ذا القرنين تلجلج ما في الصدر من الأشواق

وما في البحر من الأعماق

ترجع ما بين البحرين

تبلج ما بين النهرين

فلا ردة بعد اليوم

هل أتاك حديث الليلة في إشراقة حلم

فاركب هذا الإبحار ففيه الحلم

لا ردة بعد الحلم

لا هجرة إلا للحلم<sup>(15)</sup>

ومن الرمز ذي البعد القرآني ما يطالعنا في هذا المقطع من

قصيدة (خمس صرخات في وجه الصقيع) للشاعر محمد المنتصر

الريسوني يرحمه الله :

قرיתי حبلى بأحلام صباح

تفرش الدرب لأنوار السناء

تنبت الإصرار في كل البطاح

تزرع الصبوة في عمق الجراح

وتصيح :

اطردوا الفكر المعطب

طهروا دربي من أعداء يوسف

يوسف في قعر جبه

أجهض الكيد الرجيم

نحر القهر الأثيم

طهروا دربي ، ذا حكم السماء<sup>(16)</sup>

ونمثل بهذا المقطع من قصيدة لنفس الشاعر بغوان (بين حراء  
وثور سفر دائم) للرمز المستمد من تاريخ الإسلام حين كان يتمخض من  
الدعوة الخاتمة في أمكنة ذات دلالات حركية وتغييرية وإصلاحية بالغة  
الأثر في حياة المسلمين أمسهم ويومهم ، والغد :

دخل النور الغارا

غشته الأنوار الخضرا

وغدا في عينيه ألق الفرحة

تعز الدنيا بالإنسان العاشق

يمشي ، يمشي أضواء في أصداف الزمان

يهب الأكوان السناء

والأمان

والرواء

لما يرسى السفن القرآنية

في شطآن ظمأى للأنوار الرحمانية

\* \* \*

ما بين حراء وثور نهر من سفر مضمّن دائم

تربو فيه الأشواك على مر الحقب الثكلى

الآتي آت في كل مكان

في كل زمان

من حراء

يطوي الصحرا فيعانقه ثور دوما

يبدو الصبح الأندى بشراً أخضر

يتفيؤه المظلوم الرافض أحكام السادة

في كل مكان

في (يافا) في (لبنان) في (كابل)

في كل مكان

يبدو الصبح الأخضر بشراً أخضر

ينعي اليوم الأكر

ينعي الإنسان الشيطاني

ويذف الإنسان القرآني للكون الأغبر

في كل مكان

في (يافا) في (لبنان) في (كابل)

في كل مكان

فالأمر له والحكم له حتماً

والولاء

والولاء

والحق سنا دوماً يرتاد مدى الأفق الأسني

لن تهزمه الظلمة

مهما اسودت في الأزمان المقهورة

مهما اسودت في غابات الأحكام

المسعورة

لن تهزمه الظلمة

... مهما ... مهما ... مهما<sup>(17)</sup>

وفي هذا المقطع من قصيدة (مكابدات ابن عمر) لحسن الأمراني

مثال من توظيف الرمز التاريخي ذي البعد الوطني بما يحفل به من دلالات وإيحاءات الجهاد لتكون كلمة الله هي العليا :

أرى قمر القصر يرفل في النور

يسكب ثورته في سهيل الجياد

يعيد إلى دمي

وصفاء بلادي

يعيد إلي تباريح شوق تجلى

كما يبعث السيف من جذوة في الرماد

وينبض في خافقي طارق بن زياد  
يرص الفيالق  
يعلي البيارق  
يقطع بحراً  
تدثر في صمته بالسواد  
وينهض ظل العمامة من جبل الريف ملتهباً  
بين صوت الرصاص وبين اشتعال المداد  
فأتبعه طائعاً وأنادي :  
أيا قمر القصر بالله كن في طريق جهادي  
مواكب أمني وزادي<sup>(18)</sup>

## - 10 -

وإلى هذا الرمز القرآني والتراثي وظف الشاعر الإسلامي تعابير  
وجملاً قرآنية ذات حمولة دلالية وشعورية ينعكس أثرها على بنية النص  
المضمونية والجمالية . ومن ذلك قول الرباوي في نصه (أجلي حبك) :

أجلي حبك آه حرريني منه لحظة  
حرريني أنا مدعو إلى قوم ذوي بأس شديد  
حرريني ، أنا مدعو إلى مآدبة الفجر الجديد  
حرريني أنت ، أخشى حبك القاتل أن يشغني عن سفري  
أجلي حبك حتى مطلع الفجر  
إني اليوم - كما النهر ، كما العمر - على سفر

أتحرك باستمرار

لتززل أرجاء الأرض صلاتي المشتعلة

لأعز محبوبي

لأوقر محبوبي

صبحاً وأصيلاً<sup>(19)</sup>

ومن ذلك قوله في نص آخر بعنوان (عام الحزن) :

لا تلق دثار الخوف على وجهك

وجهك يعرفه الحاضر والآتي

وجهك يعرفه الحمأ المسنون ويعرفه المارج<sup>(20)</sup>

## - 11 -

بتلكم الرؤية ذات الأصول العقدية والتصورية الثابتة وذات الأبعاد الموضوعية والجمالية المتعددة حمل هذا النص إلى متلقيه فضاءات إسلامية تنبض بروح الإيمان وتختلج بفعل الاستقامة تجليها في حلل فنية قشبية جملة (تشكيلات) لغوية ، معجمية وتركيبية ، ودلالية رمزية تناصية كلها موصول الأسباب بالمصدرية الثقافية والجمالية لرؤيته . وبذلك أمكن لهذا النص أن يوفق بين القيم التصورية التي يدعو إليها وبين القيم التعبيرية التي يتوسل بها في توصيل (قوله) أو رسالته . وسواء أكانت القضية ، مدار النص ، سياسية اجتماعية أم كانت ذاتية وجدانية ، فإن الأفكار والمعاني والصور تنتظمها جميعها الرؤية الإيمانية التي ينتفي معها (الهيمن) بمختلف معانيه ، ويسود (الثبات) بمختلف دلالاته . وبذلك يحقق هذا النص التزامه ومسؤوليته ويحقق ، بالآن

ويحقق ، بالآن عينه ، غايته من رسالته في تكريس قيم (الاستواء) -  
قيم الحق والخير والحب والجمال - في وجدان الناس وعقولهم .

## الهوامش

- (1) أشكال القصيدة المغربية الحديثة (محاضرة ألقاها الباحث في قاعة الملك فيصل بالرياض في 11 ذو القعدة عام 1318هـ).
- (2) منهاج البلغاء وسراج الأبناء ص 2 .
- (3) نفسه .
- (4) ديوان أبي تمام ص 98 .
- (5) على درب الله ص 11 .
- (6) انظر كتابنا المسلمون وأسئلة الهوية ص 23 .
- (7) تقديم ديوان (سنابل الشهادة) للشاعر محمود مفتح ضمن مجلة (المشكاة) ع 25 ص 96 .
- (8) نفسه .
- (9) نفسه .
- (10) على درب الله ص 18 .
- (11) سأتيك بالسيف والأقحوان ص 36 - 37 .
- (12) من الشعر الإسلامي الحديث ص 366 .
- (13) ديوان البوسنة والهرسك ص 80 - 81 .
- (14) من الشعر الإسلامي الحديث ص 315 ، 316 ، 317 .
- (15) مجلة (المشكاة) ع 25 ص 63 .
- (16) على درب الله ص 63 .
- (17) الملحق الثقافي لجريدة الإصلاح (15 شتنبر 1989) .
- (18) سأتيك بالسيف والأقحوان ص 74 - 75 .
- (19) من الشعر الإسلامي الحديث ص 333 .
- (20) نفسه .



"تحليل نص مضاري  
للإمام الغزالي"

أبو بكر باقادر



بينما كنت أطلع في نصوص ما يعرف  
 " بمرايا الأمراء "، اطلعت على كتاب  
 مهم للإمام أبو حامد محمد بن محمد  
 الغزالي ، بعنوان : " التبر المسبوك  
 في نصيحة الملوك " <sup>(1)</sup>. والكتاب يعالج  
 موضوعات عديدة تتناول كيفية قيام  
 الأمير بإدارة أمور دولته، وكما هو حال هذا الجنس من الكتابة العلمية  
 المتخصصة ، فإن الكاتب غالباً ما يوضح للأمير الجوانب العملية من  
 أسلوب وطريقة الحكم ، ليس إنطلاقاً من تصورات شرعية دينية وليس  
 كذلك إنطلاقاً من اجتهادات فقهية يرى من الضروري أن تقوم بها الدولة  
 الإسلامية <sup>(2)</sup> وإنما على العكس من ذلك تماماً يقدم ما يمكن أن يعرف  
 بآداب البلاط وإدارة شؤون السياسة بمغناها العملي الحياتي <sup>(3)</sup>.

وإن كنت أستغرب أن يكون الإمام الغزالي ممن كتبوا في هذا  
 الجنس من الكتابة، لكن هذه الدهشة والاستغراب تزال عندما نعلم أن  
 العديد من فقهاء وعلماء عصره كتبوا للأمراء موضحين لهم أسلم  
 وأحسن الأساليب التي ينبغي لهم أن يتبعوها حتى يحافظوا على عروشهم  
 وأن يحكموا بقدرأ من الحكمة العملية تضمن للشعب أو الرعية حياة  
 مستقرة مزدهرة وللأمراء سلطة مطلقة <sup>(4)</sup>.

ومن بين الموضوعات التي عالجها كتاب الإمام الغزالي موضوع  
 المرأة ودورها في حياة البلاط . وإذا كان الناس في يومنا هذا يتناولون  
 موضوع المرأة والجنس في حياة الرؤساء والحكام بوصفها من  
 موضوعات الفضائح ، كما هو الحال مثلاً في حياة رؤساء الولايات  
 المتحدة الأمريكية ، فإن ما يرمي إليه الإمام الغزالي ربما لا يبتعد كثيراً،  
 كما سنوضح لاحقاً <sup>(5)</sup>.

والنص الذي نتناوله في هذه الدراسة المختصرة يدور حول ما أسماه الإمام الغزالي : " سير النساء وعاداتهم " مصنفاً إياهن بشكل تجريدي حتى يتمكن الأمير من حسن الاختيار ولا يقع بالضرورة في فخ كيدهن أو يتورط في سوء اختيار ينعكس سلباً على حياته ومن ثم حياة الإمارة التي يقوم على إدارتها . ويظهر أن النص موجه للأمير، لكن ربما كانت تصورات الإمام الغزالي تجعل من كل وحدة اجتماعية ، شبه مستقلة إمارة في حد ذاتها ، بمعنى أن بعض نصائح الإمام الغزالي ، وإن كانت موجهة بشكل أساسي للأمير ، إلا أن الفائدة منها قد لا تكون حكراً عليه ، أي أن بإمكان القارئ العادي والذي نظرياً يدير أسرة (إمارة مصغرة) أن يفيد من نفس التوجيهات والإرشادات وبالذات فيما يتعلق بموضوع الأسرة والمرأة فيها ، كما سيتضح لنا لاحقاً<sup>(6)</sup>.

والنصوص - إجمالاً - ليست على شكل أو نوع واحد ، فهي متنوعة مختلفة ، سواء من حيث ما تقدمه من مادة أو الكيفية التي تعرض بها ما تقدمه . ويمكننا إجمالاً تقسيم النصوص إلى : نصوص أدبية وحضارية وفنية . وكل واحد من هذه الأنواع يمكن أن يقسم إلى تصنيفات أكثر تحديداً ودقة . فالنصوص الأدبية يتطلب تحليلها سبر مواقع " الأدبية " والجمال والتفرد فيها<sup>(7)</sup>. وهناك من يتناول تأويل وتفسير النص لمعرفة مرامي وغايات وبواطن النص إنطلاقاً مما يقدمه النص من إشارات ورموز ، كما هو الحال مثلاً في شرح ونقد الشعر<sup>(8)</sup>. والنصوص الفنية عادة ما تقدم معلومات مباشرة وبسيطة الغاية فيها أن يتمكن القارئ من متابعة التعليمات المقدمة للقيام بالمهام المطلوبة ، مثلاً إرشادات كيفية تشغيل جهاز أو سيارة أو وصف خصائص داوء معين وكيفية تعاطيه من حيث قدر الجرعة والأعراض الجانبية المحتملة.. إلخ وفي أمثال هذه النصوص ، لا يعتمد على لغة رمزية أو

احتمالات تأويلية ، وإنما على العكس تماماً غالباً ما تستخدم عبارات واضحة ومباشرة ودقيقة بحيث تكون العبارات لا لبس في معانيها وإنها تقصد شيء محدد لجميع القراء وبنفس الطريقة والصورة<sup>(9)</sup>.

ومعرفة النص مفتاح لمعالجته والقدرة على تحليله والتعاطي معه، والنص الحضاري - المقصود في بحثنا هذا - هو ذلك الذي يقدم معلومات تحتاج معرفتها والوقوف على كنهها وحقيقة أمرها معرفة موقعها التاريخي ، ضمن سياق سياسي وثقافي معين . وزيادة على ذلك من الضروري معرفة ما يورد النص من مفردات ومصطلحات ومفاهيم بحسب ما كان متداولاً ومتعارفاً عليه في حينه . بل ربما اقتضى الأمر معرفة سياق وظروف ورود النص ، إذ ربما انصرف الذهن إلى معان عامة مطلقة، رغم أن النص بحسب أسباب وتاريخ صدوره ، إنما كان يعالج موضوعاً محدداً ، أو يرمي إلى إشارات ومقاصد محددة لا يمكن فهمها على ما هي سوى عن طريق إدراك تلك السياقات التاريخية أو الثقافية التي ولد في حضنها<sup>(10)</sup>.

والنص الحضاري - بالضرورة - نص تناسي ، يقوم على التفاعل والتداخل مع نصوص سابقة ، يشير إليها وينطلق منها ، سواء بالقبول أو الرفض أو التجاوز . ومن المهم الوقوف على ذلك عند معالجة نصوص من هذه النوعية . فالنص جزء من تراث علمي ثقافي ، ينبني على تلك النصوص الغائبة الحاضرة ضمناً ، ومن ثم معرفة أو حسن الدراية في التعامل معها لن يسهل فهم النص فقط وإنما سيمكن من فهمه فهماً عميقاً .

والنص الحضاري - كما ألمحنا - يعتمد على تطور واستخدام دلالات المفردات المستخدمة في النص ، ومن ثم تتبع تلك المعاني ووصفها في سياقها التاريخي ، سيكنا من تفهم ما يرد في سياق النص

النص ، بدلاً من إسقاط تفسيرات خارجية على النص ربما أسقطت قيم وتصورات عصر أو حقبة تاريخية على أخرى . لذا فإن من أهم مهام المحلل للنص الحضاري أن يستوثق من أن المفردات والتعبير الواردة في النص قصد بها معاني محددة متداولة ومتعارف عليها بين معاصري المؤلف الأصلي وليس جمهوراً من مرحلة تاريخية أخرى . وأن الفهم المتأخر للنص هو عملية تفسير إضافية للنص . وأن هذا الفهم المتأخر - على أهميته - إنما له أهمية تاريخية تطويرية وليس تفسيراً وتوضيحاً ملزماً للنص المدروس<sup>(11)</sup> .

ربما كان من الضروري أن نوضح أن فهم السياقات التاريخية والثقافية العامة للنص ، ليس فقط سياقات النص الداخلية ، مهمة جداً في فهم بعض أبعاد معاني ومقتضيات النص المدروس . فالسياقات الثقافية والسياسية العامة التي يعيش في كنفها مؤلف النص تشكل دوافع تملي عليه تناول الموضوع من منظور معين ، حتى وإن سعى إلى تعميم الأمر في أسلوب الكتابة . فكما هو معلوم تلعب الاتجاهات والظروف السياسية والثقافية والعقائدية والمناورات والجدل بين الفرقاء من أصحاب الكلمة في حقبة معينة على التحزب لرأي ومناصرة فكرة ومن ثم تلوين القضايا المطروحة للكتابة بينهم بهذه الاتجاهات . وإذا كان ذكر الاتجاهات والانتصار لرأي ضد آخر غالباً ما يكون من المسكوت عنه أو من المهمش مؤقتاً ، إلا أنه غالباً ما يشير إليه ضمناً في النصوص . ولعل التعامل مع نصوص الفرق الإسلامية في علم الكلام إنما هو قائم على ذلك حصراً<sup>(12)</sup> .

وإذا كان الأمر كذلك ، فإن هذا يعني أن أسلوب وطريقة معالجة الموضوعات التي يتناولها النص الحضاري بالضرورة متفاعلة من تلك الظروف والاتجاهات . ومن ثم على محلل هذا النوع من النصوص أن

يسعى ما أمكنه أن يكون مدركاً عارفاً بهذه الأبعاد السياقية العامة ليتمكن من تقديم فهم وتصور أعمق وأفضل للنص المدروس .

وقبل الدخول في عالم النص الذي وقع عليه اختيارنا ، ربما كان من المفيد إثارة السؤال: لماذا تم اختيار هذا النص وليس سواه ؟ بوصفي باحثاً في العلوم الاجتماعية ، كنت أنقب عن نصوص تراثية تؤسس لمواقف اجتماعية ثقافية من النوع أو ما يعرف راهناً بالجندر Gender ، ووجدت نص الإمام الغزالي الذي تم اختياره يقدم تفصيلات، ربما كان من الضروري الوقوف عندها لمعرفة إحدى تصورات المرأة عند بعض علماء الإسلام في العصور المتأخرة . ولما كانت كتابات الإمام الغزالي واسعة الانتشار وذات تأثير واسع فإن اختيار نص له يمكننا - ولو افتراضياً - من التعرف على صورة المرأة في الأوساط الإسلامية المناصرة لأفكار الإمام الغزالي . كذلك وقع اختياري للنص نتيجة لدراسة سابقة قمت بها عن وضع المرأة عامة في كتب مرايا الأمراء<sup>(13)</sup>، ومن ذلك الوقت وأنا أعاود التفكير في القيام بدراسة مفصلة لنص الغزالي المختار .

والنص وإن ورد في سياق تحذير الأمير من العوامل التي يمكن أن تتسبب في وقوع فوضى في إمارته أو تمكن من الدسائس والمؤامرات ضد حكمه ، فإن هذا لا يعني أن ليس للإمام الغزالي - بالضرورة - مواقف غير تحذيرية من المرأة . على أننا سنحاول أن نتفهم ومن خلال سياق النص عموماً ، طبيعة مواقف بعض الفقهاء ومنهم الإمام الغزالي بطبيعة الحال من المرأة ، إذ كما تبين لنا في بحثنا السابق وجود نوع من التخوف والتردد إزاء المرأة وبالذات عند الغزالي، كما أوضحت ذلك فاطمة المرينس<sup>(14)</sup>.

## التصنيفات الاجتماعية كوسيلة لتحديد المرتبة

### والدور والمكانة الاجتماعية

نستخدم في حياتنا اليومية العديد من المفردات والمصطلحات اللغوية كوسيلة لتصنيف الأشخاص والسلوكيات والتصرفات الاجتماعية ، نحدد موقفاً سلمياً تراتيبياً من مَنْ نُصنف . وتصبح هذه المفردات والتعبير لكثرة استخدامها وتداولها وانتشارها ومن ثم قبولها الاجتماعي الثقافي وسائل تعريف وضبط اجتماعي في كثير من الأحيان . فبحسب هذه التصنيفات الجاهزة الدلالات اجتماعياً وثقافياً نطلق مجموعة من "الأحكام" على من نواجه أو نتعامل معهم في حياتنا الاجتماعية .

وإن كان يصعب تحديد مَنْ أول من أطلق هذه التصنيفات وأعطاهها هذه القوة والنفوذ . إلا أننا - جميعاً بوصفنا أفراداً في مجتمع إنساني ما - نعرف قوة وسطوة هذه التصنيفات وإن عدم وضعها في مواضعها قد يؤدي إلى فوضى والتباسات في مقامات من نتعامل معهم اجتماعياً . لذلك أصبحت هذه المفردات من الوسائل الرسمية المهمة لتحديد الدور والمكانة الاجتماعية في معظم المجتمعات الإنسانية ، وإن كانت مرحلياً تعبر عن حقبة سياسية ثقافية ما<sup>(15)</sup> .

والتصنيفات والألقاب الاجتماعية ، رغم أنها تصنيفات حسية أو على الأقل تستخدم مفردات ذات طبيعة حسية ، تأخذ شكل استعارات فراغية أو حجمية أو ذوقية أو خلافه في شكل ثنائيات أو متصلات للمقارنة . فهي مثلاً قد تشير إلى : يمين - يسار أو أعلى - أدنى ، كبير - صغير ، أو قد تجسد الرتب في شكل أجزاء من الكائن الحي : قلب/ رأس / يد ... إلخ. والتصنيفات وإن استخدمت لغة ومفردات حسية

إلا أن المقصود معاني مجردة ، ليست على الإطلاق مطابقة لمقتضيات المقياس المستخدم .

ربما كان لبعض الألقاب والتصنيفات أو المقاييس الاجتماعية الثقافية لا ينم عما آلت إليه تلك الألقاب أو التصنيفات . فمثلاً مصطلح : يمين - يسار ، قيل إنه تاريخ كانت المجموعات التي تعارض وتحتج على السلطة في مجلس الحكم في التاريخ القديم غالباً ما كانت تجلس على يسار المتحدث باسم السلطة ، لذلك نعتت باليسار ، في مقابل مجموعة اليمين المؤيدة للسلطة . وهكذا أصبح مصطلح يمين - يسار يستخدم لتوضيح البعد الإيديولوجي لدى فئة من الناشطين أو الممارسين لرؤى سياسية معينة .

والمقاييس المستخدمة في النص الذي نقدمه في هذه الدراسة ، اعتمدت استخدام مجموعة محدّدة من الصفات ارتبطت بحيوانات معروفة في البيئة العربية عامة . ويظهر أن اختصار استخدام هذه الحيوانات بعينها وليس غيرها ، إنما عبر وبشكل منظم لإبراز مجموعة من الصفات والخصائص النسائية غير المرغوب فيها وليس العكس . والصفات المرغوبة - وإن قدمت في شكل حيوان أليف ، إلا أن التركيز على منافع ذلك الحيوان وليس على الجوانب السلبية فيه ، كما سيتضح . ولقد كان إظهار الجوانب السلبية أمراً مطلوباً ومقصوداً في حد ذاته ، ومن الواضح أن المؤلف يريد التأكيد والتركيز على ذلك ، لذلك لم يترك الأمر لحكمة ودراية القارئ بما قد يؤدي إلى التأكيد على بعض الجوانب الإيجابية المحتملة أو التي يمكن إسقاطها على النص . بمعنى أن مؤلف النص ، أورد تفسيرات وتحديدات نصية حصرية تؤدي إلى صرف القارئ على معنى أو معانٍ محدّدة، سلبية للنص .

ومؤلف النص ، عندما يعرض الصفات المذكورة للنساء ومن

زاوية رؤية الرجل دون مواربة إنما يعكس في الواقع رؤية ثقافية واضحة . فقيمة المرأة - من هذا المنظور - إنما تتحدد بحسب ما يراه الذكر مفيداً أو لمصلحته . فيورد الغزالي ، في صفحات قبيل ذكره للنص قيد الدراسة ، النص التالي : قال بعض الحكماء : على أربعة أنواع تكون النساء والزوجات . المرأة كلها للرجل والمرأة نصفها للرجل والمرأة ثلثها للرجل وامرأة عدوة للرجل . أما المرأة التي كلها للرجل فهي البكر ، والتي نصفها للرجل فهي الراجع والتي ثلثها للرجل فهي التي مات زوجها الأول ولها منه ولد وأما العدو فالمطلقة التي زوجها بالحياة ولها منه ولد وقلبها معه ... " (16) .

وهكذا فإن المرأة من هذا المنظور ، إنما تثمن من زاوية " منفعتها " للرجل بحسب تقديره لذلك . وليس بالضرورة أن يكون لها وجهة نظر أو رأي يمثلها بوصفها شخصية مستقلة أو أن تكون ذاتاً لها كرامة تعزز بها ، وفي الواقع لقد صرف ذلك لحماية سمعة الذكر وتأصيل استخدامه لها ، فهي إجمالاً عورة ينبغي سترها وإبعادها عن أعين ومحيط الآخرين .

ولا يظهر أن الإمام الغزالي ينفرد بهذه النظرة السلبية للأُنثى ، وإنما بالعكس هي صورة واسعة الانتشار . سواء ما تعلق منها بوصف المرأة والرمز لها باستخدام أدوات تصنيف حيوانية ، وهو أمر يمكن أن يكون محايداً . إذ نجد أن الاستخدامات اللغوية العربية الشائعة معجماً تؤكد ذلك<sup>(17)</sup> . ويزخر التراث بكتابات عديدة مؤكدة لعقد مقارنات تقوم على استخدام الحيوانات كمقياس .

لكن الإمام الغزالي ، وكذلك قبيل تقديمه للنص المدروس يوضح أن المرأة وما آل إليه واقعها إنما كانت أسبابه أسباباً دينية وفطرية عميقة ، أرادها الخالق لها ، فهي أمور تتخطى - في نظره - السياق



الثقافي . فيذكر " يقال إن حواء لما عصت ربها في الجنة عاقب الله تعالى النساء بثمانى عشرة عقوبة : الحيض والولادة وفراق أمها وأبيها وحصولها على أجنبي يتزوجها والنفاس والتلطيخ به وأنها لا تملك أمر نفسها ونقصان ميراثها وكون الطلاق في يد غيرها . وما حلل للزوج أن يتزوج بأربع وما لها أن تتزوج إلا بواحد وما لها أن تخرج من بيتها إلا مع ذي محرم وشهادة امرأتين بشهادة رجل ، وتغطية رأسها وأن الرجال يصلون الجمعة والعديد والجنابة ويجاهدون في سبيل الله وما للنساء ذلك ، وأنه لا يصلح أن يكون فيهن إمارة ولا قضاء ولا علم . وأن النساء الفواجر يعذبن بنصف عذاب جميع الأمة يوم القيامة . وأن المرأة تعتد لموت زوجها أربعة أشهر وعشراً ، وأنها إذا طلقها زوجها اعتدت بثلاثة أشهر أو ثلاث حيضات . وأن الثواب والأجر ألف قسم ، قسم واحد للنساء والباقي للرجال " فهذه عقوبة النساء<sup>(18)</sup>.

وهكذا لم يترك النص الذي أورده الغزالي من مذمة إلا وكاتت من نصيب المرأة ، ولم يورد لنا النص ، لحكمة غير معروفة عندنا ، ماذا كان عقاب آدم ومن ثم الذكور بعد أن عصى ربه في الجنة ؟! والمرأة السقية الورعة العفيفة هي التي تقوم على تلبية طلبات الرجل حصراً وفي الوقت نفسه تستر عورتها ولا تمكن رجل - غير زوجها من نفسها ! لا تأتي هذه النصوص على ذكر خصائص أو حسنات النساء اللاتي لعبن أدواراً مهمة عامة في حياة الأمة ، بل ربما سعت إلى تغييب ذلك كله وبشكل صارم<sup>(19)</sup>.

لنعد الآن للنص قيد الدراسة هنا ، إذ سنقف على نص يسعى إلى تصنيف النساء على أنواع ، يشبه كل نوع منها مجموعة خصائص أو سمات تميز حيوان ما . ولقد ابتدأ الإمام الغزالي بأحقر أو أكثر الحيوانات سوء سمعة في التراث الإسلامي " الخنزير " وجعله يقدم النوع الأول من النساء كما يراهن الإمام الغزالي .

## الجدول (1)

### صفات وأنواع النساء كما يقدمها نص الإمام الغزالي

الحيوان	الصفات المرتبة بالمرأة من هذا النوع
1. الخنزيرة	<p>1. لا تحسن إلا الأكل وكسر الآنية</p> <p>2. لا تبالي أين مضت</p> <p>3. لا تهتم بالدين ولا تفكر في الممات</p> <p>4. لا تشتغل بحفظ الأولاد وتأديبهم</p> <p>5. تظهر منها رائحة كريهة</p>
2. القرد	<p>1. همها في لبس الملابس البراقة</p> <p>2. لبس الجواهر والحلي والذهب لتتفاخر على أترابها</p> <p>3. العمل على تعظيم منزلتها عند زوجها زوراً وبهتاناً</p>
3. الكلب	<p>1. إذا كلمها زوجها نبحت في وجهه وصاحت عليه وخاصمته</p> <p>2. عندما يكون زوجها في حالة مادية طيبة ودارها عامرة تكرمه وتقربه إليها أما إذا كانت حالته عكس ذلك فإنها تشتمه وتعيده في نسبه وحسبه وفقره</p> <p>3. لا تسكت عن الشكوى والتذمر</p>

4. الحية	<p>1. تلين كلامها لزوجها وتضمر له سوءاً</p> <p>2. لا ترى له خيراً</p> <p>3. تسعها مؤذ وملمسها ناعم</p>
5. البغلة	<p>1. حرونة كالبغلة إذا وقفت على الجسر كلما ضربتها لا تبرح</p> <p>2. لجوجة منفردة برأيها</p> <p>3. معجبة بنفسها</p>
6. العقرب	<p>1. تدور في بيوت الجيران بالنميمة والفخر والتسمع لأحاديثهم</p> <p>2. تُوقع بينهم العداوة والخصومة والفتن</p> <p>3. أين حصلت ضربت بحمّها ولا تخاف من الرب</p>
7. الفأرة	<p>1. المرأة السارقة (تحل كيس زوجها وتسرق منه)</p> <p>2. ما تسرقه تعطيه للغزالات والملاقات</p>
8. الطير	<p>1. تدور طول نهارها ولا تستريح من دورانها</p> <p>2. تسأل زوجها : أين تمضي ؟ لا شك أنك لا تريدني وتحب غيري</p> <p>3. تتهم زوجها بأنه ليس مستقيماً معها ولا مشفقاً عليها</p>
9. الثعلب	<p>1. تُخرج زوجها من البيت</p> <p>2. وعندما يكون زوجها في البيت تأكل وتنام وتتغل بالأمراض والتعب</p>

<p>3. وإذا دخل عليها زوجها فتحت باب الخصومة عليه مرددة : تركنتي في البيت وحيدة ومريضة</p>	
<p>1. هي المباركة الرحيمة ، كل ما فيها منفعة وبركة 2. هي المرأة الصالحة الكثيرة النفع المشفقة على زوجها وجيرانها وأقاربها وأطفالها وبيتها 3. المطيعة لربها ولزوجها<sup>(20)</sup></p>	<p>10. الغنمة</p>

وهكذا نجد أن نص الإمام الغزالي يذكر عشرة أنواع من النساء، ليس بينهن من امرأة خيرة مباركة سوى واحدة " الغنمة ". ويظهر أنها كذلك لأنها ذات منفعة وبركة . فهي تخدم من حولها وتعمل ليل نهار من أجلهم ، وليس لها من أمرها شيء فهي كائن وُجد لغيره وربما كان وجوده متوقف على وجود من يخدمهم . ونجد من بين الأنواع التي جاء النص على ذكرها من كان عيبها أو منقصتها أنها " معجبة بذاتها " أو من كانت قادرة على الانتصاف لنفسها وأخذ " حقوقها " بنفسها ، وكذلك هناك من كانت قادرة على نقد الأوضاع القائمة والعمل على " توعية " أخواتها بالحيف أو المنزلة الدنيا التي تعيشها المرأة ، كذلك لا يعد الغزالي اهتمام وتجميل المرأة وسعيها المتواصل للظهور في شكل أنثوي جذاباً من الخصائص أو الصفات الرفيعة للمرأة وهي إن فعلت ذلك فإنها إنما تفعله - بالضرورة - على حساب ما كان ينبغي أن تلتزم به وتعمل عليه من خدمة الزوج والأبناء وواجبات بيت الزوجية عموماً ! والمرأة المثالية ، المباركة هي التي تتمحي عندها القدرة على نقد أوضاعها مع زوجها ، فهي لا تشتكي على الإطلاق من أي ظروف أسرية ، حتى لو كانت تعاني منها وهي إن فعلت كانت بذلك جحودة وتضمر سوءاً لزوجها أو أنها قليلة الوفاء كثيرة الشكوى والتذمر . والمرأة التي " تسعى إلى

متعها الذاتية " فإنها إما " خنزيرة " ليست من ذوات الدين أو هي " فأرة " تستخدم أموال الأسرة على ملذات محرمة خارج إطار الحياة الأسرية .

ولسنا ندري لماذا حدّد الإمام الغزالي النساء بهذه الأنواع العشر، هل كان ذلك بحسب الصورة العامة عن نساء عصره ، أم هي الصفات التي رأى الإمام أنها الصفات العامة الممثلة لهن ، مع عدم ذكر أنواع أخرى ممكنة . والأدهى لماذا كانت الأنواع الغالبة على المرأة هي للردولة في مقابل صفة واحدة ، مسالمة هامشية تُقدم على أنها الصفة الأميز والأكثر قبولاً ثقافياً . هل المرأة التي يمكنها أن تعيش حياة كريمة مستقلة تشارك في الحياة العامة امرأة غير مرغوب فيها ؟ أم أنها غير موجودة اجتماعياً في عصر الإمام الغزالي ؟ هذه أسئلة لا يقدم لنا النص إجابات عنها ، وربما لم يكن النص معني بها ، فهو يقدم المرأة في تجلياتها الثقافية المرغوبة وغير المرغوبة ومن ثم - على ما يظهر - المرأة المرغوبة ينبغي أن تكون امرأة مرفوضة بالضرورة . تعاقب وتهمش إن أمكن سواء على مستوى حياة البلاط أو الدولة من ناحية أو على المستوى الحياتي اليومي من ناحية أخرى .

وليس للمرأة حق الاعتراض على نعتها بالمرفوضة إن كانت غير " العنزة " فكما هو واضح من النصوص المقدمة للنص : المرأة موجودة بسبب منفعتها للرجل ، وإذا كانت مكاتة المرأة أقل مما عليه حال الرجل فإتما كان ذلك قصاصاً لغواية المرأة للرجل في الجنة وهي السبب في سقوطها منها ؟! (21)

قد يقول البعض لكن الحيوانات التي جاء ذكرها في النص تحمل أحياناً صفات يجلها العرب ويقدرها ، فالكلب مثلاً يحمل صفة الولاء والإخلاص ، وربما وصف المرأة بالكلب كان ينبغي أن يُصرف لذلك ،

وكذلك الحال بالنسبة للبقعة فهي موصوفة في الذاكرة الجماعية بصفات الصبر والقدرة على الاحتمال وربما بشيء من الغباء المبرر للتحمل والصبر ، وهذه صفات كان يمكن أن تكون صفات إيجابية لوصف المرأة. وصفة الحيلة تمثل الحيلة والقدرة على إلحاق الأذى بالخصم ومن ثم كان يمكن أن تصرف على أنها صفات إيجابية لوصف المرأة على أنها رغم ضعفها الخارجي إلا أن بإمكانها حماية نفسها والدفاع عنها بل وإلحاق الضرر بمن يحاولون التقليل من شأنها<sup>(22)</sup>.

لكن النص خالٍ من هذه المعاني ، ربما في كل الأنواع ، وكما ذكرنا يحدد مؤلف النص وبشيء من التفصيل أن المقصود من هذه الأصناف أو الصفات المحددة لهذه الحيوانات شمائل وخصائص معينة ، غالباً ما كان القصد منه تأكيد الجانب السلبي في المرأة بحسب الثقافة السائدة آنذاك ، ولكن - بحسب تصور المؤلف - بشكل مقنع !

لذلك دعنا نقارب النص - كما هو الحال في الجدول (2) - من خلال تقديم الحيوان والصفة أو الخاصية المتوقعة في التراث الثقافي العربي وكما وردت محددة في النص وبعد ذلك تقديم النعت المعاصر للمرأة التي عندها بعض هذه الخصائص ، لعنا بذلك نخلص إلى إعادة قراءة لنص الإمام الغزالي في ضوء الترتيب الجديد<sup>(23)</sup>:

## (2) الجدول

أنواع النساء وخصائصهن كما هي في الثقافة العربية  
والنص وتصنيفات المرأة حديثاً

الحيوان	الصفة المتوقعة بحسب التراث العربي	الخصائص التي يذكرها النص المدرّس	النعت المعاصر لما ورد في النص
---------	---	--	-------------------------------------

1. الخنزيرة	كثرة الأكل/ عدم الـنظافة / الإحطاط	لا تحسن أمراً/ قليلة دين/ لها رائحة كريهة/ تحب الأكل والمتع المادية	بوهيمية
2. القرد	التقليد المفرط	التقليد/ التزين/ تحسين الصورة عند الزوج	مقلدة الموضة
3. الكلب	الولاء/ النبح	النباح/ القوة في إبداء الرأي	ذات نـزعة نسوية مؤدلجة
4. الحية	الحيلة/ الغدر/ لين الملمس مع الإيذاء	عدم العفوية/ المبالغة في المظاهر مع إحراق الأذى والضرر بالآخرين	الإدعاء بأن الشخص من منزلة اجتماعية عالية
5. البغلة	القدرة على التحمل/ الغباء/ الصبر الطويل	حرونة/ الإعجاب بالذات	شخصية مؤكدة على ذاتها
6. العقرب	بشعة الشكل/ إحراق الضرر بالآخرين/ قوة المواجهة	النميمة ونقل وتوسيع دائرة النقد	شخصية ثورية
7. الفأرة	الحيلة/ السرقة/ التحرش مع	الحيلة/ السرقة	شخصية مدبرة

		الضعف/ عدم النظافة	
8. الطير	كثرة التنقل/ جميل/ شكلي دون جوهر	كثرة التنقل/ كثرة الشكوى	ناشطة في شؤون المرأة
9. الثعلب	المكر/ الحيلة/ الغدر	المكر/ الحيلة	شخصية متبرمة مأكرة
10. الغنمة	كثيرة العطاء/ قليلة الكلفة/ عديمة المقاومة	معطاءة / بلهاء / صبورة	المرأة التقليدية

توضح لنا دراسة الجدول (2) أن نص الإمام الغزالي يعطي قيماً سلبية لكافة أنواع النساء اللاتي لهن أدوار عامة : سواء كانت تلك الأدوار فردية تدور حول شخصية المرأة أم هي أدوار عامة من شأنها تعبئة النساء ضد الأوضاع القائمة أو المطالبة بحقوق أكثر وحصة أكبر لمشاركة المرأة في الحياة العامة بما يضمن للنساء مكانة اجتماعية تجعلها من أصحاب القرار العام في حياة مجتمعتها وهو أمر على ما يظهر غير مرغوب فيه من طرف الإمام الغزالي وما يمكن أن يمثل من سلطة ذكورية .

وهذا الموقف يذكرنا بما تورده أورتينر حول مفهوم الذكورة والأنوثة وكيف أنها مفاهيم تشكلت بناء على التنشئة الاجتماعية وبسبب السياقات الثقافية التي مرت بها المجتمعات الإنسانية ، من حيث ارتباط الذكور بالإنتاج والحياة العامة والقوة والإرادة ، بينما الأنوثة ترتبط بالتوالد أو إعادة الإنتاج والحياة الخاصة والتبعية . والذكورة في هذا



المنظور مؤكدة للنظام والقوة والإبداع ، بينما الأنوثة هي الفوضى والضعف ورتابة الطبيعة . ومن ثم في ضوء رؤية أورتينر يمكننا أن نقول إن كافة الصفات التي يمكن أن تعبر عن أخذ مبادرة أو فعل إيجابي على المستويين الخاص والعام لا ينبغي أن تسم أو تصف به الأنثى المثالية المرغوبة !

ولنا أن نتخيل لو كان على الإمام الغزالي أن يقدم لنا خصائص الذكورة في نفس المنظور ، ربما عندها لا رأينا الأسد والفهد والصقر والوعل والجمل وغيرها من حيوانات ذات صفات تتميز بالعنف وقوة الإدارة وقيادة غيرها من الكائنات ! وربما كان الرجل المثالي هو القادر على توجيه وإدارة من حوله وأخذ المبادرة باتخاذ القرار نيابة عن من حوله وكذلك بالتأكيد على بروز شخصيته على حساب كل من حوله ، والمطلوب ممن حوله يجب أن يكونوا له تابعين .

ولا يظهر أن المقابلة بين الذكورة والأنوثة سواء على المستوى الجذري الثقافي أو على العلاقات الإنسانية موضع تأمل من وجهة نظر الإمام ، فكما أوضحنا لقد قدم الإمام الغزالي نصوصاً سابقة على النص الذي نحلل له تؤكد على الدونية الجوهرية للأنوثة مقارنة بالذكورة . ورغم أن الحضارة الإسلامية قدمت نماذج فذة نسائية في عهد الرسالة وفي القرن الأول تحديداً ، إلا أن هؤلاء النسوة ربما اعتبرن حالة استثنائية عابرة ، ولا تعبر عن الجوهر الحقيقي<sup>(24)</sup> !؟

ختاماً يظهر النص ما يمكن أن نسميه المكبوت أو المسكوت عنه ثقافياً ، فمن الواضح أن النص المدروس يقدم صورة سلبية عن المرأة ، لكن من الواضح أنها تمثل تصورات لوجهة نظر ثقافية محدّدة ولا يمكننا بأي حال من الأحوال الادعاء والزعم بأنها تمثل التصور الإسلامي للمرأة أو بشكل أعم العلاقات الذكورية الأنثوية في المنظور

الإسلامي العام ، إذ نعلم ومن خلال نصوص عديدة مناقضة للنص المدروس ليس محل المجيء على تفصيلها في هذا المقام . هذا ولقد أوضحنا في مقال آخر لنا أن الإمام الغزالي ربما كان متأثراً باتجاهات ثقافية من حضارات من خارج المنظومة الثقافية الإسلامية وسعى لتقديمها ، عبر نصوص توهم أن لها قيمة " دينية " أو " ثقافية " عالية بحيث تجعلها موافقة أو ممثلة لوجهة النظر الإسلامية العامة . إضافة إلى ذلك يوضح تحليل النص المدروس أن بالإمكان دائماً ، ومن خلال إعادة تحليل وقراءة النصوص الحضارية التعرف على أبعاد أعمق غوراً فيما يتعلق بالتصورات النظرية المفاهيمية لقضايا أساسية كمسألة تعريف الذكورة والأنوثة في مرحلة من مراحل حضارتنا الإسلامية .

كذلك علينا أن ننوه أن وجود تصورات سلبية عن فرعية ثقافية في خطاب ما لا تعني أن الخطاب برمته يعاني من تلك الخصيصة ، وإنما يوضح كيف أن التحليل التفصيلي يمكن من وضع النص - لدرجة ما - ضمن سياق أوسع ، وهو أمر أشرنا إليه هنا وكان بالإمكان التوسع فيه والله أعلم<sup>(25)</sup> .

## هوامش وملاحظات

- (1) الإمام أبو حامد محمد بن محمد الغزالي (تحقيق محمد أحمد دمج)، التبر المسبوك في نصيحة الملوك، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1987، ص 370 - 373.
- (2) كتب السياسة في التراث الإسلامي عديدة الأجناس والأشكال منها ما يجيء عرضاً داخل كتب الفقه في ثنائيا موضوعات مثل العقود والولاية وخلافه، على أن هناك جنساً من الكتابة يُشكل ما عرف بكتب السياسة الشرعية وكذلك الأحكام السلطانية وهي تعالج موضوع السياسة وإدارة الدولة بوصفها جزء من الفكر الإسلام عقيده وشرعية وأخلاقاً .
- (3) كتب مرايا الأمراء، تشبه لحد ما كتاب ميكافيلي: الأمير، وهي على ما يبدو جنس أدبي ذو أصول هندية وفارسية ومشرقية عموماً .
- (4) لم أكن أتوقع أن يتناول الإمام الغزالي الكتابة في هذا الجنس، لكنه يظهر إنما كتب ما كتب من منطلق النصيحة وكذلك في محاولة لإخراج الموضوع من رقبة الكتابة البلاطية البحتة بإعطاء الموضوع نزعة إسلامية من زوايته الصوفية الشرقية الخاصة، انظر في سبيل التعرف على هذا الجنس الأبهي ما أورده رضوان السيد، سياسات الإسلام المعاصر: مراجعات ومتابعات، بيروت: دار الكتاب العربي، 1997 .
- (5) التأكيد على أن وجود المرأة وأخذها مكانة اجتماعية عالية قد يؤدي إلى تدخلها في شؤون الدولة والبلط ومن ثم إغواء صاحب القرار أو أحياناً إحداث ضرر على سياسة الدولة، ولعل ما وقع في حياة الرئيس الأمريكي كلينتون مع مونیکا لوينسكي وغيرها في حياته الخاصة نموذجاً ودليلاً على ما يرمي إليه الإمام الغزالي !
- (6) واضح من تناول الإمام الغزالي أن وضع المرأة، ينبغي أن يكون بالصورة التي يرى ليس فقط على مستوى الدولة والبلط وإنما كذلك في حياة الناس العامة وبالذات في محيط الأسرة، ومن ثم يمكن أن يقدم أسلوب الغزالي مبرراً إضافياً لاقتحامه عالم الكتاب في كتب مرايا الأمراء .
- (7) التركيز على دراسة النصوص الأدبية هو البحث عن الفردة والجمالية أو ما يعرف بالشعرية، في هذا المجال انظر فان دايك (ترجمة عبدالقادر قتيبي)، النص والسميات: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، المغرب: إفريقيا الشرق، 2000، جوليا كريستيليا (ترجمة فريد الزاهي)، علم النص، المغرب: دار توقيف للنشر، 1997، محمد مفتاح، دينامية النص، نظير وإنجاز، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1987، أندريه جاك ديشين (ترجمة هيثم لمح) استيعاب النصوص وتأليفها، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1991 وكذلك على مستوى التطبيق في المجال العربي انظر حمادي صمود، من تجليات الخطاب الأدبي: قضايا نظرية، تونس: دار قرطاج للنشر والتوزيع، 1999 وله: حمادي صمود: من تجليات الخطاب الأدبي: قضايا تطبيقية، تونس: دار قرطاج للنشر والتوزيع، 1999. ومن حيث التطبيق لعمل انظر توفيق فريرة، كيف أشرح النص الأدبي، تونس: دار قرطاج للنشر والتوزيع 1996 .

- (8) لشرح القصائد هناك منات الكتب التقليدية ، لكن انظر أحمد الوردني ، كيف اشرح قصيدة قديمة : نماذج من شعر المتنبي ، تونس : دار قرطاج للنشر والتوزيع ، 1991 لان هذا الكتاب يتناول الموضوع من زاوية الإجازات العلمية الحديثة في النقد الأدبي وتحليل النصوص .
- (9) عديدة هي الكتب التي تناولت مسألة سبر وتأويل النصوص ولعل ما قدمه جادامار في كتبه بشكل عام وكتابه الهرمونطوقيا والحقيقة بعد ركيزة ومدخل فلسفي لهذا النوع من التحليل . ويذكر تراثنا وبالأذات في جانب الفلسفة الشرقية منه بهذا النوع من التداول كما هو الحال عند ابن عربي والقاشاني وملاصده وغيرهم.
- (10) انظر : فريدة طراد : كيف أشرح النص الحضاري ، تونس : دار قرطاج للنشر والتوزيع ، 1997.
- (11) سعينا في معالجتنا الراهنة أن نتناول الموضوع من حيث السياق الثقافي على مستويين أولهما محاولة لفهم نص الإمام الغزالي كما يمكن أن يفهم أو يتم التعامل معه في عصره وحاولنا في هذا المقام أن نكون محايدين قدر الإمكان ، لكن في آخر معالجتنا سعينا إلى التعرف على النص من زاوية الدراسات الجندرية المعاصرة ، وكيف يمكن أن يُنظر لهذا النص وأشكاله ، ولا شك أن المعالجة الأخيرة معالجة إسقاطية ، لكنها لا تروم نص الإمام الغزالي في عصره وإنما تروم التداخل نقدياً مع من يريد أن يتعاطى مع النص بوصفه نصاً صالحاً لمعالجة موضوعه في عصرنا الحالي !
- (12) معالجة نصوص الفرق الإسلامية بدون وضعها في سياقها التاريخي ومعرفة الأسباب الكامنة وراء ما يورده المترشقون من هؤلاء العلماء بالنقد والتقد المضاد ، يؤدي إلى سوء تفسير النصوص وربما حال دون معرفة معانيها في زمانها ومن ثم فهمها في سياقنا المعاصر ولعل ما قدمه المستشرق فان اس في موسوعته الكلامية واستخدامه الهرمونطوقيا بشكل موسع دليل على ما ذهب إليه هنا .
- (13) أبو بكر أحمد باقادر ، " المرأة والسياسة : دراسة في كتب مرايا الأمراء " ، مجلة باحثات ، بيروت ع (4) 1998 .
- (14) انظر Fatima Mernissi, Women and Islam : An Historical and Theologica Enquiry and Beyonf the reil: Male Female Dynamics in Modern Muslim Society .
- (15) فرع علم اجتماع المعرفة يتناول بشيء من التفصيل مسألة التصنيفات الاجتماعية والوسائل والمقاييس والمعايير المستخدمة ، وللنظر في جانب تطبيقي من ذلك انظر : Bernard Lewis, The Political Language of Islam, Chicago : Chicago University press, 1988. وكتاب ترجمة عربية قام بها إبراهيم مصوقي شتا من منشورات دار قرطبة .
- (16) الإمام الغزالي ، التبر المسبوك في نصيحة الملوك ، مرجع سابق ، ص 368 .
- (17) انظر على سبيل المثال لا الحصر ما يلي : ذو الفقار أحمد النقوي : المعجم المبكر في بيان ما يتعلق بالمؤنث والمنكر ، بيروت : دار الانتشار العربي ، 1998 ، وكذلك المعجم الجنسي من لسان العرب ، بيروت ، دار جروس برس ، 1991 .

- (18) الإمام الغزالي ، التبر المسبوك في نصيحة الملوك ، مرجع سابق ص ص 368 - 369 .
- (19) رغم أن الدراسات عديدة توضح كيف نساء الرعي الأولى في الإسلام كن نساء ناشطات في حياة المجتمع العامة، للوقوف على شيء من نشاطات النساء في الحياة العامة . انظر ما أورد صاحب الدلائل السمعية (تحقيق إحسان عباس)، بيروت ، دار القرب الإسلامي ، انظر : Ruth Roded, Women from Ibn Sad to Whos who, Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1954.
- (20) ما تقدمه في هذا الجدول هو إعادة تفرغ للنص حرفياً ولكن بشكل مبوّب لإظهار النعوت والصفات والخصائص التي قدمها النص بحق المرأة !
- (21) مسألة تغيب المرأة وظهورها فقط من أجل قيامها بوظيفة أو منفعة أو مصلحة يحولها إلى شيء ويحول دون النظر إليها كذات ، وهو أمر من الواضح مخالفته التامة مع التصور القرآني للكائن الحي ومنها المرأة . فكما معلوم بالفطرة المرأة كائن حي قادر على التعبير عن ذاته وعن القيام بكافة أوجه الخير في حياته الخاصة والعامة ، وهكذا فعلت العديد من نساء المسلمين على مراحل التاريخ جميعها رغم قمعهن أو تهميشهن لأسباب ثقافية بحثة !
- (22) من الواضح السابق أن النعوت والصفات ، حتى المرغوب فيه أو على الأقل غير المعارض مثل أن تصنف المرأة في صنف " غنمة " ، جميع هذه الصفات هي صفات سلبية ولعلنا إن نكون مهالغين إن قلنا أنه باستثناء " الغنمة " ربما كانت كل هذه الحيوانات ، حيوانات بخسة وغير محترمة من عامة المسلمين ، أو على الأقل في تصورهم لاشعبي .
- (23) سعينا في هذا الجدول أن نقدم تفسيرات على النص ربما لم نوفق في بعضها ، لكنها تبقى اجتهادنا وفهمنا لمرامي النص ، أما ما يتعلق بالنعوت والصفات الحديثة الممكنة وكيف أنه عند استخدامها تتحول الصفة من صفة سلبية إلى صفة محايدة بل وأحياناً إيجابية فهي مسألة تحتاج إلى مزيد درس وبحث .
- (24) دوروثيا كرافولسكي " الشيطان والمرأة : الغزالي وقراءة زرادشتية للقرآن " مجلة الاجتهاد (25) 1994 ، ص ص 73 - 76 .
- (25) نؤكد مرة ومرات إن ما ذهبت الورقة إلى تحليله هو رأي الإمام الغزالي وهو رأي نحترمه ونقدّره ونضعه في سياق عصره ، لكن نوضح أن عصرنا الحاضر لا يقبل بمثل هذا التصور .



قراءة في النص  
النسوي المغاربي  
الرواية أنموذجاً

بوشوشة بن جمعة

مافتىء الإبداع النسائي في مختلف  
 الأنواع الأدبية وبالأساس نوع الرواية  
 يُمارس نوعاً من الإغراء على المتقبل ،  
 يتنامى باطراد ويُمثّل مدار جدل نقدي  
 بدءاً من إشكالية المصطلح الذي يُلحق  
 صفة النسوية<sup>(1)</sup> به وانتهاء بمسألة مدى توفره على علامات اختلاف  
 وخصوصية قياساً على الفعل الإبداعي العام<sup>(2)</sup>.

ويشكل الإبداع الروائي للمرأة المغربية علامة تحول دالّ في  
 مسار تجاربها الأدبية ، تؤكد ما أصبح يمارسه الجنس الروائي على  
 أدبيات المغرب العربي من سلطة إغراء ما فتئت تتعاظم بحكم تحول نسبة  
 مهمة منهن عن الأنواع الأدبية التقليدية كالشعر والقصة القصيرة  
 والخاطرة إلى الضرب في مسالك الرواية : أفق كتابة أرحب يمتلك القدرة  
 على استيعاب هموم المرأة الناجمة عن عدد من الأوضاع الإشكالية التي  
 تميز وجودها الاجتماعي في المرحلة الراهنة ، وكان تخوم تلك الأجناس  
 الإبداعية في الحقل الأدبي قد ضاقت عنهن<sup>(3)</sup>. وهي الحقيقة التي تكشف  
 عنها الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي في قولها "... في الشعر أنت لا  
 تطرح سؤالاً . أنت تتحدث عن حالة ولكن الرواية هي المساحة الكبرى  
 للأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة"<sup>(4)</sup>. ثم تضيف في  
 موضع آخر : " لم أجد أكثر من الرواية رحابة وإمكانيات لحرية التعبير .  
 فما يدور داخل الشخص لا تمتلك التعبير عنه كاميرا ، ولذا يتحقق  
 المشهد في الرواية بلا تحجيم وتتطلق الخيالات واللغة فتتسع لحماً جديداً  
 يفوق ويتجاوز الواقع نفسه"<sup>(5)</sup>.

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن خلفيات تشكل الكتابة

النسائية المغربية في الحقل الروائي ، وإبراز هواجس هذا النوع من الممارسة الأدبية لدى الكاتبات المغربيات ، وإثبات ما يتوفر عليه من علامات خصوصية تميزه عن الإبداع الأدبي العام في جنس الرواية . كل ذلك بغية التوصل إلى تحديد بعض الشروط التي يجب أن تحتكم إليها قراءة هذا النوع من الإبداع الأدبي النسائي في المغرب العربي ومن ثم ضبط بعض المبادئ التي يجب أن تؤسس عليها عملية تلقيه جنساً مستحدثاً في خارطة الأدب المغربي المكتوب بالعربية ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار طبيعة القراءة الذكورية التي تمارس عليه ، والقائمة على ضرورة توافق ما تكتبه المرأة مع صورها الذهنية والحسية : رؤى ومواقف وتجارب وجود .

## 1 - الرواية النسائية المغربية وخلفيات التشكل

إن المناخ الثقافي الذي أفرز جيل كاتبات الرواية المغربية ذات التعبير العربي وأثر في ممارستهن يقترن باستقلال بلدان المغرب العربي وما وفّرت مرحلته التاريخية للمرأة من فرص التعليم وإمكانيات العمل ، مما أسهم في تصدّع الأبنية الذهنية والسلوكية التقليدية للمجتمعات المغربية ، بسبب ما نجم عن التعليم والعمل من تحوّل في وضع المرأة وأدوارها داخل المجتمع ، خاصة بعد أن توفّرت على عناصر الوعي التي حفزتها على النزوع إلى التحرّر والدعوة إلى المساواة مع الآخر / الرجل، بعد أن فقدت طوال تاريخها الطويل مقومات الكيان الخاص بها وعناصر الهوية المستقلة بعيداً عن كلّ أشكال التبعية لسلطة الآخر / الرجل والمجتمع في آن .

وتعلّل مثل هذه الخلفية التاريخية لوضع المرأة المغربية ، اتخاذ الكاتبات جنس الرواية سبيلهن إلى إثبات الكيان المختلف وتأكيد الهوية المتميزة وتبرير الوجود الراهن .



والواقع ، فإن الإبداع الروائي للمرأة المغربية يعدّ حديث العهد ضمن تقاليد الكتابة الأدبية التي تمارسها . فقد بدأ تشكّله محتشماً على مدى الخمسينات من القرن الماضي ، وتواصل بذات النسق الضعيف على مدى الستينات والسبعينات ، وذلك بظهور نماذج محدودة تنتمي إلى القصة أكثر منها إلى الرواية<sup>(6)</sup> . وهي محاولات تعكس تحسّس كاتباتها مسالك الرواية دون أن يمتلكن بالقدر الكافي الوعي النقدي بشروط كتابتها وما تقتضيه من أدوات فنية وروى فكرية وجمالية .

وقد شهدت الثمانينات بداية تنامي هذا النوع من الإبداع النسائي المغربي بحكم تزايد إقبال الكاتبات عليه ، وذلك بصور ثمانية نصوص روائية<sup>(7)</sup> ، ممّا يمثل مؤشراً دالاً على سلطة إغراء الرواية المتزايدة لكاتبات المغرب العربي .

غير أنّ التنامي الأقوى للإنتاج النسائي المغربي في مجال الرواية قد تحقّق في التسعينات ، بظهور ست عشرة رواية تتوزع بنسب متفاوتة بين بلدان المغرب العربي ، باستثناء موريتانيا ، التي لم تشهد إلى حد الآن ظهور الرواية النسائية بها<sup>(8)</sup> . وهذا ما يجعل الإنتاج النسائي المغربي في جنس الرواية يبلغ رواية تمثّل نسبة تقلّ عن 5% من مجموع الإنتاج الروائي المغربي المكتوب بالعربية ، والذي ناهز إلى حدود سنة 1999 الستمائة رواية تتوزّع هي الأخرى بنسب متفاوتة بين بلدان المغرب العربي<sup>(9)</sup> . وهذا ما يبيح لنا إلحاق الصفة الفنية بهذا النوع من الإبداع النسائي باعتبار قلّة ما أنتجته كاتبات المغرب العربي في مجال الرواية قياساً بما أبدعه الكتاب ، فضلاً عمّا يحمله من علامات تميّز تشكّل مياسم خصوصيته : أسئلة متن وجماليات كتابة تحفز على مقاربتة نقدياً .

## 2 - الرواية النسائية المغربية ، أسئلة الإبداع ومدارات الكتابة

إن الأسئلة التي تُورق المرأة المبدعة في المغرب العربي هي التي تمثل حوافزها لممارسة طقوس الإبداع الروائي ، وهي أسئلة مشتركة في بلدان مغربية يجمعها التآلف أكثر من التخالف لغة وتاريخاً وحضارة وملابسات واقع حديث ومعاصر . وهي سمات تضافرت لنتج إبداعاً روائياً نسائياً يتوفر على علامات دالة على حساسية أنثوية تعبر عن الجوهر في المرأة الأثني : راهن وجود وأفق مصير .

### أ - سؤال الكتابة ، طقوس الرواية

يتميز فعل الإبداع بأنه قيمة خاصة لدى المرأة الكاتبة ويمثل وسيلة تمكنها من إثبات وجودها وتأكيد هويتها ، حتى تتوصل إلى تحقيق كيائها وتجسيد مختلف الأدوار الاجتماعية . ومن ثم تشكل الكتابة أفق خلاص لها و" عملية تحرر من حيث أنها موضوعة للتجربة والمعاناة والحاجات والتصورات والأحلام ، موضوعة تبني وتكشف وتعرض المكتوب للنظر العام ، وللتفاعل والرد والاستجابة والنقد والابتناء في بنیان أوسع .

فعل الكتابة لدى النساء بشكل أخص عملية تحرر من حيث أنه وعي وموضوعة وكشف لتجارب ومغائيات وتصورات وحاجات وأحلام طال عهدها بالصمت والخفاء والكتابة تبلورها تخرج بها إلى مدار العام<sup>(10)</sup> .

ويكشف رصد مقولات كاتبات الرواية المغربية حول فعل الكتابة

الأدبية عامّة والرواية بالأساس عن امتلاك عدد مهمّ منهن عناصر الوعي النقدي بمسوّال الكتابة وهنّ يمارسن طقوس الرواية . فالكاتبة المغربية خُناثة بَنونة ترى في الكتابة السبيل الأمثل لتجاوز الكائن وحتىّ الحلمى بغية إضفاء المعنى على الكينونة وتحقيق التغيير على الصعيد الجماعى ، إذ تقول : " إن علاقتى بالكتابة أساس وربما كانت هى تبرير الوجود على الصعيد الذاتى والمشاركة فى التغيير على الصعيد الموضوعى " (11).

أما الكاتبة الليبية نادرة العوينى فتؤكد على الصلة الوثيقة بين "موم المبدع الضيقة والبسيطة وبين الهموم العامة" (12).

وتعتبر الكاتبة التونسية عروسية النالوتى أنّ " الكتابة هى حيز حرية " (13): وهى فعل حميمى تمارسه المبدعة مع ذاتها بعيداً عن الآخر وترقى قصّتها مع الكتابة إلى " قصّة عشق صوفى فيها ما فيها من مقامات الامتلاء ، حين امتلاك اللحظة المستحيلة المشرفة على هوة المعرفة السحيقة وفيها من العويل والغواء الجائع الصائت فى الخلاء المفتوح على الفراغ والتلاشى ما يجلد النفس ويمضها " (14).

وتعدّ الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمى عملية الكتابة أدواتها إلى اكتشاف هويتها وتبرير وجودها ، إذ تقول : " مازلت أبحث خلال كتاباتى عن قيمة حياتى ومعنى ما عشت . فكان المكان عندي هو الشخص الأقوى . أرض الأحلام والصراع معاً " (15). ثم تشبّه حال الكتابة بحال العشق وقد أدرك مدى الشهوة الجامحة ، فى قولها : " أنا فى حالة شهوة دائمة ، أشتهى نصاً ، أشتهى شخصاً ، أشتهى حالة ، أشتهى مدينة لا أعرفها . كل هذه الأشياء تجعلنى أكتب " (16). وهى تدرك الكتابة فعل إرباك قبل أن تكون فعل اختلاف باعتبارها حال ارتحال دائم بين الأسئلة وانتهاك متواصل لمنطق الأجوبة .

وتؤكد هذه المقولات أن كاتبات الرواية المغاربية يمتلكن عناصر الوعي النظري بالكتابة ويعتبرنها قيمة في حد ذاتها وأفقاً للمُحتَمَل والمتخيل . فقد أصبحت هذه الكتابة لدى بعضهن تفكراً في نفسها وتساؤل أدواتها وتعيد النظر فيها . وهو ما يفسر تعدد البعض من هؤلاء الكاتبات إقحام ما هو نقدي داخل ما هو روائي في نصوصهن ، ونمثلة لذلك بالكاتبة الليبية فوزية الشلابي في روايتها " رجل لرواية واحدة " ، بحديثها عن أثر التجربة الخاصة للمبدع في فنّه ، فتقول : " إن ديناميكية التجربة الخاصة للمبدع ، هي أساس ديناميكيته الفنية ، سواء كان المبدع قاصّاً أو روائياً أو شاعراً أو تشكيلياً أو موسيقياً . إن الحلم التجريدي لا يكفي لإبداع عمل فني ينبض بالحياة والصدق والتجربة ذات البعد النفسي والاجتماعي الواحد ليست مؤهلة لإفراز أكثر من اصل واحد، وصور مستنسخة عديدة لا تضيف شيئاً " (17).

ويندرج إقحام مثل هذا الخطاب النقدي في سياق الخطاب الروائي في إطار مساءلة الناقد المفترض . فتصبح الكتابة في ضوء هذا المنظور النقدي سبيل المرأة المبدعة إلى الوعي بذاتها والعالم ، وتتحول الرواية استناداً إلى هذا الأفق المعرفي ، إلى مغامرة ترتاد مسالك الوجود بغية إعادة صياغة الكينونة .

## ب - الكتابة النسائية المغاربية بين قناع السيرة ورواية القناع

تمثل الكتابة عن الذات السؤال الأساس الذي تدور في فلكه غالب أسئلة المتن الروائي النسوي في المغرب العربي ، ومن ثم شكلت الخاصية المهيمنة على إبداع المرأة الروائي ، باعتبار حضور الذات

مرجعاً أساسياً تتشكل في ضوءه ويتضافر مختلف عناصره معالم عالمها الروائي .

ويعبرَ تمركز الرواية النسائية المغربية على الذات وارتداد أعماقها وتعرية الكائن من همومها والكامن من تطلعاتها ، عن بحثها عن هويتها التي لاتزال تتعرض للاستيلاء ، ورغبتها في تبرير وجودها الذي لاتزال تمارس عليه أنواع من الإقصاء والتهميش . فيكون هذا الطابع الذاتي سبيلها للتنفيس عن أزمتها في مختلف وجوها ، وتصوير مظاهر توتر علاقتها بالآخر / الرجل والمجتمع ، وما تعكسه من أشكال صراع . فكانت السيرة الذاتية مرجعاً رئيساً في كتابتها الروائية . ولكن خشية المجاهرة بهذه السيرة الذاتية في مجتمعات مغربية محافظة رغم ما يبدو عليها من علامات انفتاح وتحرر ، تعدد المرأة الكاتبة إلى أفانين من الحيل الكلامية تتحدث من خلالها عن سيرتها وتسرب جوانب منها بأفق تخيلي هو إلى الخطاب الروائي المتنوع أقرب منه إلى الميثاق السيرذاتي الأحادي الاتجاه ، وذلك من خلال التركيز على مكونات السيرذاتي بوصفها عناصر تكوينية في الخطاب الروائي تساهم في بلورة وجهة نظرها تجاه الذات والعالم معاً ، فضلاً عن إغنائها الأبنية الروائية بما توفره من استيهامات وخطابات ذاتية تعري الأوهام وتعيد صياغة صور الكاتبات عن ماضيهم من حيث هو ما قبل تاريخ حاضرهن ، وذلك من خلال الاشتغال المكثف على الذاكرة ، باستعادة جوانب من تجاربهن الذاتية ، تقمن بروايتها ، وبإعادة تشكيلها ، مما يكشف عن تعمق شعور الروائيات المغاربيات باغترابهن في مجتمعاتهن . وهذا ما يكسب حضور السيرذاتي في الممارسة الروائية للمبدعات المغاربيات أهمية باعتبار ما ينجزه في مستوى النص الروائي من تواصل عميق بين الذاتي والموضوعي ، الشخصي والتاريخي ، الواقعي والمخيّل ، وإن كانت

الذات تبقى هي موضوع الكتابة ، مع تمثيل هذه العناصر أوضاعاً مفارقة بعض الشيء بالنسبة للذات .

وتتجلى خشية هؤلاء الروائيات المغربيات من المجاهرة بسيرهن الذاتية فيما تعمدن إليه من طرائق تعبير الغاية منها إيهام القارئ بأن ما ينشئنه من كتابة ويشكلنه من عوالم ، إن هو إلا خيال ، وذلك من خلال حرصهن على تصدير نصوصهن الروائية على أن كل تشابه أو اتفاق بين الواقع والخيال ، والذات والمتخيل هو مجرد صدفة . وهذا ما تعبر عنه الكاتبة التونسية علياء التابعي في تصدير روايتها : " زهرة الصبار " ، بقولها : " كل شخصيات الرواية ووقائعها خيالية . وكل تشابه بينها وبين أشخاص حقيقيين محض صدفة لا دخل للكاتبة فيها " (18) . وتبدو حجة المصادفة التي يستند إليها عدد من هؤلاء الكاتبات ضعيفة في إقناع القارئ بصدقها ، مما يؤكد تورط هذه الرواية ضمن كتابة السيرة الذاتية المقتنعة التي تعمد إليها المرأة الكاتبة وهي تروي حكايات سيرتها أنثى في بحثها عن ذاتها المقتنعة من هي حق لها ، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب . ذات مقموعة في واقعها المعيش والمحكومة بأكثر من سلطة متسلطة " (19) .

والواقع أن هذه النزعة إلى كتابة السيرة الذاتية المقتنعة تكشف عنها عديد الدلائل والبراهين في نصوص هؤلاء الكاتبات تحيل على جوانب من سيرهن بأسلوب ينزع إلى التلميح . فعناوين عدد من تلك النصوص تحمل أسماء نسائية أو تحضر فيها كلمة المرأة مفردة أو جمعاً ، أو مقترنة بالرجل ، وتوجه الخطاب إلى الرجل . ثم إن بطلات أغلب الروايات النسائية المغربية هنّ من النساء اللاتي يكشفن عن تخفي مبدعاتهن وراء شخصياتهن باعتبار ما يوحد بينهنّ من جوامع مشتركة تؤكد " أن صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن وعنصر

السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبُقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة <sup>(20)</sup>.

فشخصيات آمنة في نص " آمنة " ، لزكية عبدالقادر وهدى في "الغد والغضب" ، لحنائبة بنونة ، ونعيمة في " المرأة التي استنطقت الطبيعة " ، ورجاء في " زهرة الصبار " ، لعلياء التابعي على سبيل المثال تمارس ذات المهنة التي تزاوّلها مبدعاتها وهي التّعليم . كما أن شخصية صالحة في " رجل لرواية واحدة " ، لفوزية الشلابي تشغل في الحقل الصحفي شأن مبدعتها ، كذلك شخصية سوسن عبدالله في " نخب الحياة " ، لآمال مختار وفانقة عبدالهادي في " ليلة الغياب " لمسعودة أبو بكر ، تشغلان موظفتين مثل مبدعتيهما . وكلها علامات دالة على أن الروايات النسائية المغربية تنخرط في كتابة السيرة الذاتية المقنّعة ، غير أن السير الذاتية لهؤلاء الكاتبات عندما تتحول من المعيش إلى الفني - وهنا الكتابة الروائية - تجرى عليها بعض التعديلات لإيجاد نوع من المسافة بين الميثاقين الروائي والسير ذاتي بحكم ضغوط محظورات البيئة وأحكام أعرافها .

## ج - أسئلة المتن الحكائي النسوي

تشكل عوالم الأوثنة في مختلف أبعادها النفسية والذهنية والجنسية أسئلة المتن الروائي النسوي في المغرب العربي . وهي تتأسس على أنواع من المكاشفة والاعتراف يتداخل فيها الواقعي والمتخيل . الحقيقي والحلمي ، وتنجزها الكاتبات تصريحاً حيناً وتلميحاً في غالب الأحيان ، عبر الاشتغال على المجاز والاستعارة واستخدام الذاكرة في استعادة المعيش من التجارب والجنوح إلى الحلم فضاءً أرحب من الراهن في تأزمه وانغلاق آفاقه .

فقد مثّلت العاطفة سؤالاً مركزياً لهذا الجنس من الإبداع النسائي المغربي ، إذ لا نكاد نعثّر على رواية لا تعرض علاقة أو أكثر بصيغ تحافظ على الحياء حيناً وتتسم ببعض الجراءة أحياناً أخرى . فالمرأة المبدعة تعدّ هذه العاطفة سبيلها إلى إثبات ذاتها وتحقيق توازنها النفسي، لذلك فهي تنزلها منزلة رفيعة من تجربة وجودها . غير أن هذه العاطفة تتحول إلى مصدر معاناة الذات النسوية وشقائها باعتبارها لا تُقدّر حقّ قدرها من قبل الرجل الذي تخوض معه المرأة تجارب تنتهي في الكثير من الأحيان إلى الخيبة بسببه ، مثلما تؤكد ذلك معظم الروايات النسائية المغربية . ولعل هذا ما يفسّر الصورة السلبية - في الغالب - للرجل في هذا النوع من الإبداع النسائي ، حبيباً بالأساس أو حتّى أباً للذوات الكاتبة<sup>(21)</sup> . فهو كائن متهافت ، فاقد للأصيل من المبادئ والصائب من المواقف ، فيكون المذنب في حق المرأة التي تمثّل الضحية في مجمل النصوص الروائية . فهو يعشق متى يريد ويتمتع متى يرغب ، ليهجر متى يشاء بحثاً عن أفق بدايات أخرى . وتقابل هذه الصورة أخرى مناقضة للمرأة / النموذج في حميد الخصال ورجاحة العقل ورمز التسامح والصبر والتضحية لاعتبارات متعددة ، منها المحافظة على رباط الزوجية ومراعاة الأبناء ، مثلما هو شأن آمنة في نص : " آمنة " ، لزكية عبدالقادر ، ونعيمة في رواية " المرأة التي استنطقت الطبيعة " لنادرة العويني ، ومنها البرهنة على الوفاء لمن تحبّ شأن سوسن عبدالله في نص " نخب الحياة " لآمال مختار ، ومنها الانغماس في العمل تسلياً عن هموم الذات مثلما هو حال صالحة في رواية " رجل لرواية واحدة " لفوزية الشلابي .

ويعكس هذا التقابل في الصورة بين المرأة والرجل النزعة الذاتية لهذا الإبداع النسائي المغربي في مجال الرواية ، ممّا يجردّه أو



يكاد من البعد الموضوعي ، باعتبار لزومه الصمت حيال الوجه الآخر للمرأة التي تقترب " من الكائن الطبيعي الفطري وتنتمي إلى الكائنات العجيبة غير المروضة التي تكاد أن تكون مستقلة عن المؤسسات الاجتماعية من حيث تكوين صفاتها "(22).

ثم إن تصوير كاتبات الرواية المغربية عالم الأنثى الشعوري وما يزر به من عفوان وجد وحالات نفس ووجع جسد ، تجسّد علامات دالة على خصوصية الذات النسوية ، قادهن إلى الكشف عن صبوات الجسد الأنثوي المكبوتة ، والتي تشكل لونا آخر من معاناة الأنثى يسهم في الكشف عن جوهر كيانها في حال احتياج الجسد ينشد اللذة وبلوغ أوجاع الأنوثة المدى . وهي المعاناة التي يشترك في تصويرها عدد مهم من النصوص النسوية المغربية ، من خلال العديد من النماذج النسوية ، بصيغ موحية أمسكت فيها الكاتبات عن تسمية الأشياء بمسمياتها : إنها بلاغة السكوت الدالّ وتفضيل الإيحاء الشعري. وهو ما تفصح عنه رجاء بطة رواية " زهرة الصبار " للكاتبة التونسية علياء التابعي في قولها ، " كان يشبهني بالأرض يستلقي تحت زياتينها ويضمّ قبضة من قمحها إلى وجهه .. يستششق جلدي الناضج ملحاً وسُمرة ورغبة فيجد فيه رائحة الرغيف . أجزت له السكر بخمور معتقة .. ولقد أرهبه عتوُّ أنهاره وهزيرُ رعودي وحزن أمطاري . ولكنه كان يعلم .. كان يعلم .. أنه الحبّ بلا سيف ولا صولجان ، سرّي ، عادي ، لا يحكى ولا يُعاد على المسامح "(23).

ولعلّ أوجاع الذات النسوية المغربية في بعدها النفسي والحسي هي التي وسمت كتابات الروائيات بالذاتية : الصفة المتمكنة من أسئلة متنها الحكائي ، وبالطابع الانفعالي لما تعبّر عنه من مواقف تمرّد واحتجاج على كل أنواع الرقابة التي تمارسها عليها سلطة المجتمع ،

التي تمعن في تهميش كيائها وأدوارها . وهذا ما تعبّر عنه شخصية صالحة في نص " رجل لرواية واحدة " ، للكاتبة الليبية فوزية الشلابي في قولها : " الناس . الناس . الناس . الآخرون . الآخرون . الآخرون . إنني أمقت هذا الحق الذي بمنحه ، دون وجه حق للآخرين يصيغون حياتنا وفق أهوائهم . يفسرونها ، يرزقونها ، يُعرونها ، يفصكون لها أحجاماً وأرقاماً ويلبسونها إياها .

ليسقط الناس !

ليسقط الآخرون !

يعيش عقلي

يعيش قلبي

المجد للحرية<sup>(24)</sup>

غير أن هيمنة الذاتي على إبداع الكاتبات المغاربيات لم تقص اهتمامهن ببعض إشكاليات بلدانهن ، لعل السياسة تمثل نموذجاً دالاً عليها ، بحكم انتمائهن إلى جيل الاستقلال ومعايشتهن مرحلته التاريخية بأحداثها وتحولاتها المتأزمة في الغالب ، والتي كانت لها آثارها على أوضاعهن الاجتماعية وأحوالهن النفسية ، بعد أن ثبت فشل اختيارات بعض القيادات السياسية المغربية لأنظمتها الاجتماعية والاقتصادية ومنظوماتها الثقافية في السبعينات من القرن الماضي والثمانينات بالأساس ، ممّا خيّب أمل هؤلاء الكاتبات في الاستقلال الذي أحبط كلّ ما كنّ يتطلعن إليه من أدوار رائدة . فقد بدأ هذا الجيل المثقف من الكاتبات في تلقي الضربات منذ اللحظة التي بدا فيها وعيه في التفتح على الذات وعلى الواقع الخارجي معاً<sup>(25)</sup> . وهذا ما يعلّل إجماع كاتبات هذا الجيل تقريباً على إدانة الاستقلال الذي شكّل نوعاً من الامتداد للاستعمار . فهو

في رواية "مراتيـج"، لعروسة النالوتي " زمن مرّ ولا تلتفت ! زمن ممنوع التجول والتحول ورفع العقيرة بالنداء .."<sup>(26)</sup>. وهو في نص " طريق النسيان "، لتُتيلة التباينية " زمن " خذلتنا فيه المثالية والمبادئ والأخلاق الثقافية .. [..] ذهب استعمار وجاء آخر "<sup>(27)</sup>. فكانت معارضة هذا الجيل المثقف من الكاتبات لسلطة الاستقلال التي تكشف ممارستها عن تناقضات بين القول والعمل ، واحتكارها منفعه بدل توزيعها العادل على فئات الشعب الذي ضحّت بالكثير في سبيل تحقيق الاستقلال ، وهذا ما تفصح عنه الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد"، على لسان بطلتها حياة ، ابنة أحد المجاهدين الذين خاضوا حرب التحرير الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي ، تقول :

ها هم هنا ..

كانوا هنا جميعهم كالعادة

أصحاب البطون المنتفخة .. والسجائر الكوبية .. والبدلات التي تُلبس على أكثر من وجه . أصحاب كلّ عهد وكل زمن .. أصحاب الحقائق الديبلوماسية، أصحاب المهمّات المشبوهة ، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة ، وأصحاب الماضي المجهول<sup>(28)</sup> .. وبناء على كل ما تقدّم ، فإنّ أسئلة المتن النسوي المغربي في مجال الرواية ، بقدر ما تورّطت في الذاتي ، وبعثرت أوراق الميثاقين الروائي والسيرذاتي فإنّها لم تقتصر على المسألة النسوية وهمومها بل تجاوزتها لتتلمس بعض حرائق الواقع ، وخاصة السياسية منها بصيغ راوحت بين التلميح والتصريح ، الإضمار والمكاشفة ، في التعبير عن رفضها لمظاهر تهافتة. فقد كانت السياسة متاهة لهذا الجيل من الروائيات وضياح أفق كنّ يتطلعن إليه بكلّ عنفوان قبل أن يغيب .

### 3 - في خصوصية الرواية النسائية المغربية

يُعَدّ الحديث عن خصوصية الأدب المغربي في جنس الرواية مسألة إشكالية كانت مصدر الكثير من الجدل بين النقاد والأدباء بحكم تباين المواقف منها بين النفي والإثبات .

فموقف النفي يتأسس على عدم جواز تصنيف الإبداع الأدبي على أساس جنسي . وهذا ما عبّر عنه الناقد حسن بحراوي في قوله : " أنا لا أنكر أن هناك اضطهاداً خاصاً بالمرأة ، لكنّ هذه الضغوط خاصة بالكاتب ليس بالكتابة . الخصيصة عند المرأة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد "<sup>(29)</sup> ، وبالمقابل فإنّ موقف الإثبات تبناه أكثر من ناقد إقراراً بوجود هذه الخصيصة على أكثر من صعيد في إبداع المرأة الأدبي ، باعتبارها تشكّل " منطلق الكتابة ، وبنار هذه الخصيصة يتوهّج العام ، لكنّ تغيير العالم أو التأثير في العالم أو العام هو مبتغاها ، من هنا كانت الكتابة لدى النساء كتطلّع إلى تغيير العالم ، وإعادة تشكيله (أي كفن) ، هي أنسنة للخصوصية وخروج بها إلى افق التفاعل والفعل والفاعلية ، أو خروج إلى المشترك والعام "<sup>(30)</sup> . ثم يضيف ناقد آخر بأنها خصوصية " تنبع من داخل الأدب النسائي نفسه ، فتمنحه اسماً دالاً محدداً واضحاً "<sup>(31)</sup> . وهذا ما يجعل " المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل سواء تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تستوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها . فالمرأة باعتبارها كائناً مختلفاً في تكوينه البيولوجي وجسده عن الرجل وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري ، تعمل على الدوام ، على إظهار جسدها بشكل مغاير "<sup>(32)</sup> .

إن الكلام عن / وفي خصوصية الإبداع الروائي لكاتبات المغرب

العربي لن يكون منتجاً نقدياً ما لم يؤسس على أحكام تُستمدّ من النصوص الروائية ذاتها . ثم إنّ هذه الخصوصية تتجلى على أكثر من صعيد ، يتصل أولها بأسئلة المتن الروائي وما تعرضه من موضوعات نسوية بالأساس تمثّل شواغل المرأة الكاتبة ومدارات حكيها ، بينما يتجلى الثاني في اللغة الروائية التي تكتب لها هذه المبدعة ، عبر البحث عن موقعها داخل اللغة ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للحالة ، التي ، الذي أثبت وجود اختلاف بين ما تكتبه المرأة في تعاملها مع المادة الإبداعية عما يكتبه الرجل<sup>(33)</sup> .

## أ - أسئلة المتن الحكائي وعلامات النسوية

إن أول ما يحدّد كتابة المرأة بالأساس تجربتها الذاتية وما تتميز به من غنى شعوري يسهم في تشكيل رؤيتها للذات وبلورة علاقتها بالعالم وموقفها منه . فأغلب أسئلة المتن الحكائي لإبداع المرأة المغربية الروائي تدور حول المرأة ، ويأتي الحكّي فيها بلسان المرأة ، ممّا يجعل المرأة تكون راوية الحكاية وموضوعها في الآن ذاته ، ومن ثم الشخصية الأساسية في أغلب النصوص الروائية لأولئك الكاتبات . وتكشف هذه النزعة الذاتية عن العلاقة العضوية القائمة بين فعل الكتابة والهوية النسوية ، وتفسّر ظاهرة تضخّم " الأنا " في الأدب النسائي عامة والروائي منه خاصة .

وتندرج ضمن هذه النزعة الذاتية في الإبداع الروائي للكاتبات المغربيات جملة الموضوعات النسوية التي تشغل حيزاً مهماً في متونهن الحكائية . وهي موضوعات وإن لم تُقَصَّ الرجل باعتباره طرفاً فاعلاً فيها ، فإنّها تبقى حميمية في عالم الأنوثة الذاتي والاجتماعي ، بسبب ما تكشفه من خصائص الكيان الأنثوي وحقيقة أوضاعه في المجتمعات

المغربية وعلاقته معها ، وهذا ما جعل القضايا النسوية التي أثارته هؤلاء الكاتبات تمثل مدارات معاناة الأنثى ، وعوامل توترها النفسي وتآزم وجودها الاجتماعي .

كل ذلك يكسب المرأة الكاتبة موهبة حذق الحديث عن قضاياها تفوق تلك التي يمتلكها الرجل ويسعى من خلالها إلى إثارة بعض المسائل التي تلونها النسوية . ويعتل ذلك بوثيق صلة تلك القضايا بعالم الأنثى في أبعاده الشعورية والحسية والاجتماعية ، ثم لعمق وعي المرأة الكاتبة بوضعها أنثى ومعايشتها لواقع المرأة في مجتمعها ، مما يجعل كل اقتراب من عالم المرأة النفسي والفكري والأنثوي والاجتماعي يبقى محدوداً نسبياً لعجزه عن النفاذ إلى داخل المرأة والكشف عما يضج به من مشاعر ومعاناة وتطلعات . وهذا ما يؤكد الناقد محمد برادة في قوله: " لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها ، التمايز موجود على مستوى التميز الوجودي " (34).

فقد مثّلت قضية تعدد الزوجات سؤالاً مهماً في المتن الحكائي النسوي في المغرب العربي ، حيث حضرت في أكثر من نصّ لتعكس جانباً من معاناة المرأة النفسية والحسية . وهذا ما نمثل له بروايتي " الملكة خنائة " ، لآمنة اللوة ، و " رجل وثلاث نساء " لفاطمة العقون . فالأولى تكشف ما قد ينتج عن مشكل تعدد الزوجات من استغلال لبعضهن وإهمال للبعض الآخر . وهذا ما حدث للسلطان مع زوجاته اللاتي أحسنن بالغيرة من الملكة خنائة لأنها الزوجة المفضلة ، فعمدن إلى الإيقاع بينها وبين السلطان بأن حبيبه في الزواج من جوليت ابنة الملك لويس الرابع عشر ، إلا أن الملكة خنائة عرفت كيف تبطل هذا الزواج .

أما الرواية الثانية فتثير ذات القضية من خلال قصة زهاري

وزوجاته الثلاث صافية وسالمة وحورية . فقد تزوج على الأولى بسبب عقرها وهو الراغب في الخلف . ثم تزوج على الثانية سالمة بعد أن أعجب بالشابة المطلقة حورية وعشقها . وتعرض الكاتبة لمظاهر الصراع القائم بين هؤلاء الزوجات وما يتسبب لكل واحدة منهن من معاناة غالباً ما تؤثر في مصيرها ، ويشكل الطلاق أحد أبرز نتائجها .

وقد مثلت قضية الطلاق أحد الموضوعات الأساسية للمتن الحكائي النسوي المغربي ، بحضورها في أكثر من رواية ، " كعام الفيل" لليلى أبو زيد ، و" رجل لرواية واحدة " ، لفوزية الشلابي ، و" ليلة الغياب" ، لمسعودة أبو بكر ، وغيرها من النصوص الروائية . وهي روايات تشترك في تصوير وضع المرأة المطلقة النفسي والاجتماعي في مجتمعات مغربية لا تزال تنظر إليها نظرة ارتياب وحذر وهو وضع يبعث على الانشغال لأنه يقترب بالبؤس المادي في الرواية الأولى وباختلال الكيان النفسي والحسي في الثانية وأخيراً بفقدان التوازن العاطفي في الثالثة . وهذا ما يعلل نزعة هذا الصنف من المرأة إلى الاحتجاج والتمرد على كيفية نظرة الآخر : الرجل / والمجتمع وتعامله معها ، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن المرأة - الزوجة في البلدان المغربية لا تملك نفس حق الزوج في إنهاء الحياة الزوجية ، كما أنها لا تملك حق منع الزوج من تطليقها . أما إذا رغبت هي في الطلاق فيكون عليها أن تمرّ عبر قناة الجهاز القضائي وفي حالات يحددها القانون ، هي : حالة امتناع الزوج عن الإنفاق ، حالة الغيبة . العيش . الضرر . الهجر أو الإيلاء<sup>(35)</sup> .

ويمثل حديث المرأة عن عاطفة الحب سؤالاً محورياً في هذا المتن المغربي الحكائي النسوي ، باعتباره يمثل بؤرة التجربة والمعاناة لكاتبات الرواية المغربية ، اللاتي ينزلن هذه العاطفة منزلة رفيعة ترتقي

إلى مصاف عالية بسبب أنها مدار الكينونة وغالبا ما تحدّد مصائرهن في الوجود . وهذا ما تعبر عنه الكاتبة الليبية نادرة العويّتي على لسان بطلتها نعيمة في رواية " المرأة التي استنطقت الطبيعة " ، في قولها : " إن أجمل ما في عواطفنا هو خصوصيتها وغوصها في دنيا ذواتنا دون أن نطالها / المصاييح الكاشفة " (36).

وتتجلى عاطفة الأمومة ضمن هذا العالم الشعوري الأنثوي ، وهي الصفة المتمكنة من المرأة باعتبارها الصلة التي تشدها أكثر إلى الحياة وتمنح كينونتها المعنى وتسهم في بلورة رؤيتها للذات والعالم . وهذا ما تفصح عنه نعيمة / الأم في رواية " المرأة التي استنطقت الطبيعة " ، بعد أن وضعت " غيث " : " عشت أحداث أمومي الجديدة ساعة بساعة ، بل دقيقة بدقيقة .. الأمومة انقلاب كلي في العواطف والأخلاق والمشاعر . تجربة يجدر بالمرأة أن تخوضها .

" غيث " عالم مليء بالأحداث والمفاجآت الجميلة ، غبت في تتبعه ، وصالحت معه العالم صلحاً أبدياً لا رجعة فيه " (37) ، وبالمقابل فإن أشد ما يُرعب المرأة هو العقم الذي مثل سؤال أكثر من متن حكايتي نسوي بسبب ما ينجم عنه من آثار سلبية على نفسية المرأة ووضعها الاجتماعي ، تعبّر عنها شخصية فائقة عبد الهادي في رواية " ليلة الغياب " ، لمسعودة أبو بكر ، في قولها : " قلت وأنا أروّض القلب على مذاق الوحدة القادمة : من لك يا فائقة !! .. انهار كل شيء .. خاتك رحمك .. وخذلتك الأمومة أخذاً وعطاء .. والزوج يبحث عن أنثى ولود .. أرض خصبة توازي فحولته " (38) . وهو العقم الذي يتسبب للمرأة في الطلاق أو في مقاسمة ضرة لها الزوج والبيت ، لذلك فاتّه بمثابة الجرس المخيف الذي يقرع في جنبات النفس ويهددها بالوحدة والفراغ والملل على حد تعبير بطة رواية " المرأة التي استنطقت الطبيعة " ، لنادرة العويّتي (39).



وصوّرت كاتبات الرواية المغربية أزمة العلاقة بين البنات وأمهاتهن، والتي تعكس مظهراً من صراع الأجيال الناجم عن تباين المستوى الثقافي بين جيل الكاتبات اللاتي سمحت لهن مرحلة الاستقلال بالتحلّي والعمل وأمهاتهن اللاتي حالت ظروف الاستعمار دون ذلك، مما يعطل اختلاف الرؤى والمواقف بين أولئك وهؤلاء. وهذا ما تفصح عنه زينب في رواية "المظروف الأزرق"، للكاتبة الليبية مرضية النحاس، في قولها: "يا إلهي لماذا تعاملني أمي هكذا؟! ترى هل كل الأمهات مثلها؟ لماذا يا إلهي ينعدم التفاهم بين الأم وابنتها" (40).

وطرحت الروائيات المغاربيات إشكالية العلاقة بين الحماة والكَنّة في أكثر من نص روائي، وذلك بسبب الانعكاسات السلبية لهذه القضية على واقع المرأة النفسي والاجتماعي، خاصة وأن طابع التأزم يلون تلك العلاقة، نظراً إلى كون كل واحدة تعتقد أن الأخرى تحاول مشاركتها في إنسان تعتبر نفسها هي الأحق منها بحبه ورضاه (41). وهو ما تؤكدته الكاتبة زكية عبدالقادر في روايتها "آمنة"، من خلال تصويرها التجاء الحماة تامو إلى السحر والشعوذة بغية إبعاد كَنّتها آمنة عن ابنها طلحة.

وتثير عدد من الروايات النسائية قضية تفضيل الرجل للمولود الذكر على الأنثى، فتصوّر كاتباتها تحمل المرأة تبعات إنجابها الأنثى بدل الذكر في مجتمعات مغاربية لاتزال تمايز بينهما. ويرعب هذا الموضوع المرأة لأنه يهدّد استقرار حياتها الزوجية، ويضطرها إلى الإكثار من الإنجاب إلى أن ترزق الولد، وفي صورة إخفاقها في ذلك تطلق أو تقبل بضرة تقاسمها زوجها وبيتها. وهذا ما تصوّره شخصية زينب في رواية "المظروف الأبيض"، لمرضية النحاس، في نقلها لمأساة أختها سالمة. تقول: "لقد عاد أخيراً زوجها. ولكن ليس ببضائع!! لقد عاد بزوجة أخرى من البلد الذي ذهب ليجلب بضاعة

دَكَانَه مِنْهُ !! وأدهش الجميع ما تحجّج به ، من أنّ زوجته السابقة لا تُنجب غير البنات .. وأنه يريد ولداً يحمل اسمه من بعده <sup>(42)</sup>.

وتنضاف إلى كل هذه الموضوعات النسوية ذات الصلة الوثيقة والحميمة بالمرأة والتي شكّلت الأسئلة الجوهرية للمتن الروائي النسوي في المغرب العربي ، تصوير عدد من الكاتبات المجالس النسوية التي تتبادل فيها النسوة الحميمي من الحكايات والأخبار ، سواء في البيوت أو في الزوايا أو في الأعراس أو حتى في الحمام عندما يلتقيان ، وكلها تشكّل ملامح خصوصية هذا النوع الروائي الذي تمارسه الكاتبات المغاربيات ، ويبقى وثيق الصلة بكيونة جنسهن الأثوي وبوضعهن الاجتماعي في بلدان المغرب العربي . وتتجلى هذه الخصوصية النسوية إلى جانب أسئلة المتن الحكائي في لغة الكتابة الرواية لأولئك الكاتبات المغاربيات ، والتي تتميز بعدد السمات الدالة على خصوصيتها ومن ثم اختلافها عن لغة الإبداع الأدبي العام .

## ب - اللغة الروائية وأصداء الألوثة

إن البحث في خصوصية لغة الكتابة الروائية لدى المبدعات المغاربيات يتأسّس على تصوّر منهجي يدرك أنّ اللغة ليست أداة حيادية ومن ثم يقر بوجود لغة خاصة بالمرأة ، ترتبط بذاتها وبخصائصها البيولوجية والنفسية . فقد أثبتت بعض الدراسات أن للرجال تعابير محظورة على النساء ، كما أن التعابير النسوية إذا ما استعملت من طرف الرجال فإنهم يتعرضون للاحتقار <sup>(43)</sup>. ولا يقتصر هذا الاختلاف اللغوي بين الجنسين على المستوى المعجمي بل إنه ينسحب أيضاً على المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية .

وتعدّ اللغة النسائية في الكتابة الروائية المغربية ، مستوى من

بين عدة مستويات يجب أن نربطه بالنص الأدبي . والنص الأدبي متعدد المكونات رغم الوسط هناك تعدد . المقصود باللغات داخل اللغة النسق لا القاموس . هناك كلام مرتبط بالتلفظ . بالذات المتلفظة «<sup>(44)</sup> . وبناء على ذلك فإن هذا النوع من الإبداع النسائي المغربي يتميز بحضور الوظيفة اللغوية<sup>(45)</sup> ، في مسالك تعبيره ، وما يستخدمه من سجلات اللغة ومستويات الكلام بغية تثمين التواصل حسب رومان جاكبسون ( Roman Jakobson ) بين الفرد والآخر ، وهنا بين المرأة / الذات الكاتبة ، والآخر / الذات المتقبلة ، رغبة من هذه المرأة الكاتبة في الانعتاق من سجن العزلة ، الذي يحكم به عليها المجتمع ، والتحاور مع الآخر بعد أن تضخم لديها الحوار مع الذات ، لكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه .

وتتجلى علامات خصوصية لغة الكتابة الروائية لدى الكاتبات المغاربيات في :

\* استخدام لغة مُرسلة في شبه عفوية وطلاقة ، ونفس بعيد عن القوالب المنحوتة والتجويد في الكلام بقصد التأنيق . فهن لا يتلاعبن كثيراً بالأبنية ، مما يجعل بلاغة اللغة التي يكتبن بها في أنها ترفض البلاغة .

\* إثثار البساطة في نظم الكلام وسم لغة الكتابة النسائية بسرعة الإيقاع الذي يعكس أحوال نفس الأنثى عند التناغم أو التوتر . فالجمل في الأغلب قصيرة ، متعاطفة ، أو متلازمة ، تتسحب أحياناً ليعوضها نوع من كتابة البياض ، تعبر عنه علامات تعجب أو استفهام أو نقاط متتابعة ، مما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد توترات الذات الكاتبة النفسية وهي تمارس الكتابة ، ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط وتسارع الوتيرة والترجيع الغنائي وتقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية .

\* الاشتغال على لغة البوح التي تضيف على الخطاب شكل

المناجاة والاعتراف من خلال مكاشفة المرأة الكاتبة لذاتها أنثى واستبطان أشكال الوجد الأنثوي داخلها ، المعيش والحلمي ، الواقعي والمتخيل ، مما يعلل الطابع الذاتي لهذه اللغة التي تتم صياغتها عبر الاستيهامات والتداعيات والاشتغال المكثف على الحب والذاكرة .

\* السداخل بين الشعري والسردى ، الحوارى والغنائى على حدّ يعسر معه تمييز حدود الرواية عن تخوم الشعر لغة وإيقاعاً وتخيلاً . وتجد هذه السمة الشعرية فى لغة الكاتبة الروائية المغاربية فى النسيج النفسى للمرأة التى تؤثر الشعر - فى الأغلب - على بقية الفنون . ثم إن عدداً مهماً من كاتبات هذه الرواية كنّ شاعرات قبل أن تستويهن مسالك الرواية . ويمكن أن نمثل لهذه السمة الشعرية ، بهذا المقطع من رواية " ذاكرة الجسد " ، للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي ، والذي تتدفق فيه اللغة إيقاعاً وتضجّ بالأنوثة صدى وتعبق بها رائحة ، وتُصعد بها حرائق:

.....

فما مروا غير تلك السيوف علىّ

اشعليني يا امرأة من لهب

يقربنا الحب يوماً

يباعدنا الموت يوماً

ويحكمنا حفنة من تراب

.....

ثمّ يوماً

يباعدنا الجرح لَمّا يصيرُ بحجم الجسد

توحدت فيه

يا امرأة من تراب وحب

سقيتك ثم بكيت وقلت

أميرة عشقي

أميرة موتي

تعالني ... (46)

وهكذا فإن لغة الكتابة النسائية المغربية في حقل الرواية تستمد ملامح خصوصيتها ومن ثم اختلافها عن لغة الإبداع الأدبي العام من تجذرها في الذات النسوية حساً ومعنى ، وانفعالها بحساسية الوجدان الأنثوي أكثر من حركات الذهن ، فضلاً عن تدفقها وسرعة إيقاعها الذي تسمه الغنائية في الغالب . وهي لغة موحية بقوة مجازاتها ومتأثرة بمرجعيات معرفية متنوعة . لعل الشعر أبرز روافدها .

فخصوصية هذا الإبداع النسائي المغربي في مجال الرواية تتجلى في أسئلة مثله الحكائي باعتبار صلته الحميمة بعالم الأنثى : الحسّي والمعنوي ، وما يضح به من حالات نفس ، وصبوات جسد ، ومراتب حلم ، وحركات ذهن ، تبقى المرأة الكاتبة أقدر من غيرها على التعبير عنها ، لاقترائها بعالمها الأنثوي وسماته المفيدة التي تختص بها دون غيرها ، وكذلك في لغة خطابها الروائي وما تتوفر عليه من علامات حساسية نسوية تجعلها تختلف عن تلك اللغة التي يستخدمها الرجل / الكاتب في إبداعه .

#### 4 - نحو قراءة منتجة للرواية النسائية المغربية

إن مقاربتنا التحليلية والنقدية للكتابة النسائية المغربية في

مجال الرواية ، تسمح بعد أن كشفنا عن مختلف السمات المفيدة لهذا النمط من الإبداع والذي يبقى حديث النشأة وقليل التراكم ومقبلاً على التجريب، بتقديم مبادئ تصوّر نظري وإجرائي في آن لما يجب أن تتأسس عليه عملية قراءة نصوص كاتبات الرواية المغربية من مبادئ تجعل منها قراءة منتجة ، بعيدة عن الإسقاطات الذاتية والأحكام الماقبلية التي لا تستند إلى المقاييس الموضوعية ، مما يجعل من القراءة ممارسة متهافئة لا تنطلق من أسس علمية وموضوعية ، بقدر ما تهدف إلى تحقيق غايات ذاتية ضيقة ، لا علاقة لها بما قد يتوفّر عليه العمل الإبداعي من أدبية تعكسها قيمه الفكرية والجمالية بالأساس .

فقراءة هذه الرواية النسائية يجب ألا تنطلق من منظور ذكوري، يقوم على ضرورة توافق ما تكتبه المرأة المبدعة مع صورها الحسية والذهنية : تجارب وجود ورؤى ومواقف . وهو المنظور الذي يمارس في الأغلب نوعاً من القراءة التمايزية لما تبذره المرأة ، هدفها الانتقاص من كتابتها . وهي قراءة تحتكم إلى الانطباع أكثر منها إلى الاستقراء العميق للنص الأدبي في مختلف أبعاده الفكرية والجمالية ، أو أن يُمارَس هذا المنظور من زاوية محافظة نوعاً من القراءة الأخلاقية لهذا الإبداع النسائي في جنس الرواية ، هدفها إدانة كاتباته وإظهارهن في صورة لـ تتماشى وأحكام البيئة وأعرافها الاجتماعية وقيمها الدينية، من خلال البحث عن بعض المواطن أو العبارات التي تشي باختراق المحظور وتجاوز تخوم المسموح به من التعبير ، كما يمارس هذا المنظور الذكوري - أحياناً - على هذه الكتابة الروائية النسائية نوعاً آخر من القراءة ، يمكن أن نطلق عليه تسمية " القراءة السماعية " ، والتي تحكم على إنتاج المرأة الروائي في المغرب العربي ، من خلال ما يُنقلُ لها عنه من آراء وأحكام مشافهة ، دون أن يُكَلَّف

أصحاب هذه القراءة أنفسهم جهد الإطلاع على نصوص ذلك الإنتاج ثم تقييمها في ضوء ما قد تتركه في أنفسهم من انطباعات وفي وعيهم من رؤى ومواقف.

وتُمارس على هذه المدونة النسائية المغربية في حقل الرواية قراءة أخرى لا تبحث فيما قد تتوفر عليه نصوصها من أدبية تعكسها جملة من القيم الفكرية والجمالية ، بل فيما قد تشتمل عليه من مشاهد إثارة ، تعرض فيها المرأة الكاتبة تفاصيل الجسد وصوباته ، وتتحدث عن الحميمي من حالات الرغبة واللذة .

فجميع هذه القراءات لا يمكن أن تكون قراءات مُنتجة نقدياً وأدبياً ، بسبب أنها تنطلق من خلفيات مُسبقة ، هدفها ليس الحكم الموضوعي على نصوص أولئك الكاتبات وإنما الانتقاص من جهودهن الإبداعية والتعريض حتى بسيرهن الشخصية وتأليب الرأي العام عليهن ، بتقديمهن في صورة متحررة من كل ضوابط الأعراف الاجتماعية والأحكام الدينية .

وبناء على ذلك ، فإن القراءة التي ندعو إليها في التعامل مع هذا النوع من الإبداع الأدبي النسائي ، هي تلك القراءة التي تخلصت من كل الخلفيات الباحثة عن التمايز قصد الانتقاص من إبداع المرأة مقابل الإعلاء من كتابة الرجل ، وعن الإدانة الأخلاقية للمرأة الكاتبة وإظهارها رمزاً لاختراق المقدس والإنغماس في المدنس ، وعن الإثارة الحسية التي تكشف مفاتن المرأة الحسية وحالات عنفوان الأنوثة وألق اللذة . فالقراءة التي ندعو إليها ، قراءة مُنتجة تبحث في النصوص لا في النفوس ، وتهدف إلى إبراز علامات أدبيتها وتميزها جماليات كتابة ومواقف فكر ورؤى لذات والعالم ، بعيداً عن المُسبق من الأحكام والمُضمر من المقاصد ، والخفي من النوايا .. قراءة تسعى إلى الكشف

عن المؤتلف في هذا الإبداع الأدبي النسائي مع الإبداع الأدبي العام والمختلف .. خاصة وأن المرأة الكاتبة تصدر في إبداعها عن خصوصيات تتعلق بكيانها أنثى وتعبّر عن همومها أنثى تشغل موقع الهامش في المجتمع لا المركز . وهذا ما يفسّر وعيها بالكتابة على أنها السبيل إلى تحررها وإثبات ذاتها وتحقيق كيانها في مجتمع يفرض عليها حكم الطاعة وجوداً ومصيراً .

## الهوامش

- (1) انظر : رشيدة بنسعود : المرأة والكتابة ، منشورات أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1994 .  
- بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية المغاورية ، مؤسسة سعيدان ، سوسة ، تونس ، 1996 .
- (2) انظر : حسام الخطيب : حول الرواية النسائية في سورية ، مجلة " المعرفة " ، العدد 166 ، كانون الأول ، 1995 .  
- محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ، مجلة " الوحدة " . السنة الأولى ، العدد 9 ، حزيران (يونيو)، 1985 ، رمضان ، شوال ، 1405هـ .  
- عبدالكبير الخطيبي : الاسم العربي الجريح ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1980م .
- (3) إن أغلب كاتبات الرواية في المغاربية ذات التعبير العربي ، مارسن الكتابة الشعرية والقصصية أو جمعن بينهما قبل أن يخضن تجربة الرواية . ونمثل للصف الأول بفضيلة الشابي في تونس التي نشرت قبل روايتها " الاسم والحضيض " ، ديوانين هما : " روائح الأرض والغضب " (1973)، و" السليالي ذات الأجراس الثقيلة " (1989). وبأحلام مستغانمي في الجزائر ، والتي أصدرت قبل روايتها : " ذاكرة الجسد " (1993) و" فوضى الحواس " (1996)، ديوانين هما : " الكتابة في لحظة عري " (1972)، و" أكانيب سمكة " (1993). وأخيراً فوزية شلابي في ليبيا وقد نشرت قبل روايتها : " رجل لرواية واحدة " ، (1985) ثلاث مجاميع شعرية ، هي " في القصيدة التالية أحبك بصعوبة " (1984)، و" فوضوياً كنت وشديد الوقاحة " (1985) و" بالبنفسج أنت متهم " (1985).
- أمّا الصنف الثاني من الكاتبات اللاتي مارسن كتابة القصة القصيرة قبل تجربتهن الرواية ، فنمثل له بعروسية النالوتي في تونس ، والتي نشرت قبل روايتها " مراتج " (1985)، و" تماس " ، (1995) مجموعة قصصية بعنوان " البعد الخامس " (1975). وبخاتنة بنونة في المغرب الأقصى، وقد أصدرت قبل روايتها " النار والاختيار " (1968) و" الغد والغضب " (1981)، ثلاث مجموعات



- قصصية هي " ليسقط الصمت " (1967) و" الصورة والصوت " (1995)، و"العاصفة " (1979).
- (4) محمد حمود : حوار مع أحلام مستغامي ، نشرية أيام الرواية " ، الصادرة عن مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي ، العدد الثاني ، 23 فبراير 1998 .
- (5) أحلام مستغامي : أرض الأحلام والصراع ، صحيفة " أخبار الأدب " المصرية 25 شوال 1418 هـ / 24 فبراير 1998 ، ص 9 .
- (6) تمثل هذه النماذج الروائية الأولى للإبداع النسائي المغربي / نصوص : " الملكة خنثاء " (1945)، لآمنة اللوة ، و" عندما تتبدل الأرض " (1965)، لفاطمة الراوي ، و" النار والاختيار " (1968)، لخنثاء بنونة في المغرب الأقصى ، و" شيء من الدفء " (1972)، لمرضية النعاس في ليبيا .
- (7) تتمثل النصوص الروائية التي صدرت في الثمانينات ، في " أمنة " (1983)، لزكية عبدالقادر ، و"مراتيغ " (1985)، لعروسية النالوتي في تونس ، و" الغد والغضب " (1981)، لخنثاء بنونة ، و" عام الفيل " (1993) لليلى أبو زيد ، و" فلا تنس الله " (1984)، لليلى الحلو ، في المغرب الأقصى ، و" المظروف الأزرق " (1982) لمرضية النعاس ، و" المرأة التي استنطقت الطبيعة " (1985)، لفوزية الشلاحي .
- (8) تتوزع رواية التسعينات النسائية في المغرب العربي ، كالآتي :
- 1- تونس : 9 روايات ، هي : " زهرة الصبار " (1995)، لعلياء التاهي ، و" وكان عرس الهزيمة " (1991) لحياة بن الشيخ ، و" الاسم والحضيض " (1993)، لفضيلة الشابي ، و" نخب الحياة " (1949)، لآمال مختار ، و" طريق النسيان " ، (1993)، لنتيلة التيبانية ، و" لحرافيش كلمة " ، (1994)، لحياة بن الشيخ ، و" تماس " ، (1995)، لعروسة النالوتي ، و" ليلة الغياب " (1997)، و" طرشقانة " (1998)، لمسعودة أبو بكر .
- 2- الجزائر : 4 روايات ، هي : " ذاكرة الجسد " (1993)، و" فوضى الحواس " (1996)، لأحلام مستغامي ، و" لونجا والغول " (1993) لزهور ونيسي ، و" رجل وثلاث نساء " (1997)، لفاطمة العقون .
- 3- المغرب الأقصى : سيرة ذاتية روائية واحدة ، هي " الرجوع إلى الطفولة " (1997)، لليلى أبو زيد .
- 4- ليبيا : روايتان : وهما : " أنا أحيا " (1994)، و" البصمات " (1998)، لشريفة القيادي .
- (9) يتوزع الإنتاج الروائي المغربي المكتوب بالعربية ، على بلدان المغرب العربي ، كالآتي إلى حدود سنة 1999 :
- تونس : 228 رواية .
  - الجزائر : 115 رواية .
  - المغرب : 239 رواية .
  - ليبيا : 94 رواية .
  - موريتانيا : 6 روايات .

- (10) خالدة سعيد ، المرأة التحرر والإبداع ... ص 87 .
- (11) خنانة بنونة : نبضات من التجربة الروائية الشخصية، ضمن كتاب " الرواية العربية واقع وآفاق "، دار ابن رشد ، بيروت ، 1981 ، ص 358 .
- (12) عبدالله مليطان : حوار مع الكاتبة الليبية نادرة العويتي ، صحيفة " أخبار الأدب "، (المصرية)، العدد 150 ، الأحد 8 من محرم 1418 ، الموافق 26 مايو عام 1996 ، ص 9 .
- (13) عروسية النالوتي : شهادة ، ضمن كتاب ملتقى الروائيين العرب الأول ، شهادات وروايات ، مهرجان قابس الدولي ، تونس ، ودار الحوار - اللاذقية ، سورية ، 1993 ، ص 245 .
- (14) المرجع نفسه ، ص 247 .
- (15) أحلام مستغلامي : أرض الأحلام والصراع ، صحيفة " أخبار الأدب " (المصرية)، 25 شوال 1418هـ - الموافق 24 فبراير 1998 ، ص 9 .
- (16) مفيدة الزريبي : مع أحلام مستغلامي : الكتابة حالة عشق ، مجلة " الحياة الثقافية " (التونسية)، السنة 24 ، العدد 89 ، نوفمبر 1997 .
- (17) فوزية الشلاحي : رجل لرواية واحدة . المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام ، طرابلس ، 1985، ص 52 .
- (18) علياء التابعي : زهرة الصبار ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1990 .
- (19) يمنى العيد : الذات العربية بين سجن السيرة ورحابة الرواية ، صحيفة " أخبار الأدب "، (المصرية)، 16 ذي القعدة 1418هـ / 15 مارس 1998م ، ص 15 .
- (20) عفيف فرّاج : صورة البطلة في أدب المرأة : جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 34 ، ربيع ، 1985 ، ص 147 .
- (21) يمكن أن تمثل للروايات النسائية المغاربية التي رسمت صورة سلبية للأب ، بنصي " تماس " (1995)، لعروسية النالوتي ، و" ليلة الغياب " (1997) لمسعودة أبو بكر / في تونس .
- (22) إبراهيم فتحي : الإبداع الروائي للمرأة المصرية ، مجلة الهلال ، مارس 1995 ، ص 85 .
- (23) علياء التابعي : زهرة الصبار ...، ص 164 - 166 .
- (24) فوزية الشلاحي : رجل لرواية واحدة ، ...، ص 100 .
- (25) صبري حافظ : زهرة الصبار متاهة جيل وتضاريس مدينة، مجلة " الآداب "، العددان الأول والثاني، يناير - فبراير، 1994 ، ص 87 .
- (26) عروسية النالوتي :مراتيج ، دار سراس للنشر ، تونس ن 1985 ، ص 46 - 47 .
- (27) نتيلة البتانيّة: طريق النسيان ، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1993، ص 101، وص 15.
- (28) أحلام مستغلامي : ذاكرة الجسد ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 1993 ، ص 423 - 424 .
- (29) حسن بحراوي : هل هناك لغة نسائية في القصة ، ...، ص 131 .
- (30) خالدة سعيد : المرأة التحرر والإبداع ، ...، ص 87 .

- (31) رمضان سليم : زمن الرحلة والاكتشاف ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، 1984 ، ص 229 .
- (32) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ،... ص 69 .
- (33) رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ص 6 .
- (34) حسن بحراوي : هل هناك لغة نسائية في القصة ، ص 131 .
- (35) زينب المعادي : المرأة بين الثقافي والقدسي ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، ص 45 .
- (36) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة ،... ص 42 .
- (37) المصدر نفسه : ص 105 .
- (38) مسعودة أبو بكر : ليلة الغياب ، دار سحر للنشر ، تونس 1997 ، ص 28 .
- (39) نادرة العويتي : المرأة التي استنطقت الطبيعة ،... ص 105 .
- (40) مرضية النعاس : المظروف الأزرق ، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع ، طرابلس ، 1982 ، ص 42 .
- (41) المصدر نفسه : ص 139 .
- (42) المصدر نفسه : ص 139 .
- (43) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة ،... ص 84 .
- (44) حسن بحراوي : هل هناك لغة نسائية في القصة ص 131 والقولة منسوبة للناقد محمد برادة .
- (45) يقع التركيز في هذه الوظيفة اللغوية (Fonction phatique) وهو مصطلح أخذَه جاكبسون (Jakobson)، من مالفينوفسكي (Hollinovski)، على أن القناة وسيلة للتواصل تمكّن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية . وهي تظهر - حسب جاكبسون - عندما تكون الإرسالية اللغوية لها هدف التثمين والتحدّي والمراقبة ، من أجل إبقاء أو توقف التواصل . انظر :
- Roman Jakobson : Essais de linguistique gneale, Ed de Minuit, p 124.
- (46) أحلام مستغامي : ذاكرة الجسد ،... ص 302 - 303 .



قراءة في مشروع  
الغذامي النقدي

عالي سرحان القرشي

## (1)

لقد شغل الغذامي في كتبه ابتداء من " الخطيئة والتكفير"<sup>(1)</sup> حتى " المشاكلة والاختلاف "<sup>(2)</sup> بمسألة " النصوصية "، وما يحقق أدبية الأدب ، وكيفية الكشف عن مكنونات النص واستنطاقه ، فاستحضر لذلك منجزات الثقافة الإنسانية ، وقرنها إلى المنجز الثقافي العربي ، فظفرت أطروحاته بمصطلحات نقدية ، لإجراءات يقوم بها الناقد ، فراح الغذامي يشكل هذه المصطلحات ، ويصف هذه الإجراءات ، ويطبقها ، ويحاورها مع المختلف عنها ، فإذا القارئ يظفر في إنجازاته بعدد غير يسير من المصطلحات ، وبتمتية نظرية نقدية عربية عن تأويل النص ، والبحث عن سمات النص الإبداعي ، فإذا بنا نقف في منجزه على عدد من المصطلحات مثل : النصوصية ، الاختلاف ، النص المفتوح ، المعنى ، الإشارة الحرة ، الأثر ، الدلالة .

وبعض هذه المصطلحات يقابل مصطلحات آخر راح الغذامي يقصي تأثيرها ، ويعري جمودها ، ويبين فقرها مثل : العمودية ، المشاكلة ، النص المغلق ، ويقود الغذامي المصطلحات في رقاب بعض ، ويعقد بينها مناسب صلة ، وشبكة ، فتجدها تتخذ شكل شجرتين متقابلتين ، إحداهما نامية هي شجرة النصوصية وما ينمو فيها من المصطلحات السابقة ، وما يداخلها من فروع أخرى من التخيل ، والنص الأبوي ، ومعنى المعنى وعمودها الاختلاف .

والثانية شجرة جفت أوراقها ، وبقيت تحفة ، أو مثلاً لها ،

وتوقفت عن أن يمتد نموها ، لكنها بقيت دليلاً على ما حملت من مصطلحات وهي شجرة العمودية ، وما يداخلها من المصطلحات السابقة ، وما يتفرع عنها من مصطلحات : النص الآتي ، النص المعسول ، النص المغلق ، وعمودها المشاكلة .

وسنحاول أن نستجلي مفاهيم هذه المصطلحات تأسيساً لما نحن بصده من مقاربة لتوصيف إنجازها ، وسنبحث عن ذلك في آخر كتبه في هذه المنظومة ، وهو " المشاكلة والاختلاف " إلا فيما اضطررنا إلى الرجوع إليه في كتاب آخر لزيادة استيضاح أو لمقارنة .

بين العمودية والنصوصية بأساس كل منهما : المشاكلة ، الاختلاف يقول " ولبَّ الخلاف ما بين العمودية أساسها القائم على المشاكلة ، والنصوصية أساسها المتمثل بالاختلاف حول تصور كل منهما لدرجات الشبه في التشبيه والاستعارة وكلاهما يتفقان في أن التشابه شرط في قيام هذا التشكل البلاغي ، ولكنهما يختلفان حول معنى تفسير معنى التشابه ، فالعموديون يطلبون درجات من التشابه تكون حقيقية ، أي إنها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف . أما الجرجاني " النصوصي " فإنه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه ، ويضع بدلاً من ذلك صوراً للعلاقات ، كصورة ذهنية ، وترتد هذه الصور إلى العقل نتيجة لتفاعله مع سياقات النص ، وتركيباته المبتكرة ، كما يأخذ الجرجاني بما يمكن أن يقوم من علاقات وهمية ليست حقيقية ، وإنما هي تخيلية ، وقد لا تكون صحيحة حسب مقتضيات العقول ، وليس لنا أن نطالب الشاعر بأن يخضع لشروط المعقول والمعروف - كما تريد العمودية حينما تشترط الصحة المطلقة ، وإصابة الوصف ، والأخذ بأشهر صفات المشبه به ، وهذه الأخيرة ليست صفة لأدبية الأدب . فالأدب له أن يطرح دعواه بلا بينة ، ولا حجة عقلية ، ويكفي فيه التخيل القائم على الادعاء <sup>(3)</sup> .

وقد استنبط الغدامي منظومتيه الاصطلاحيتين هذه ، من تيارين متقابلين في البلاغة والنقد في الثقافة العربية ، هما تيار الآمدي والمرزوقي ، وتيار الجرجاني ، الأول أطلق عليه تيار العمودية ، والثاني تيار النصوصية وقد بثّ الغدامي في عرضه لهذين التصورين والنظامين حيوية ، بذلك الحوار الذي استنطقه ، وبذلك التمرد والخروج للثاني على الأول ، يقول "... وحينما نعارضها (الصياغة النهائية لمفهوم العمودية) بالجرجاني ، فإننا نقيم حواراً بين تيارين نقديين قاما داخل الموروث العربي ، وعاشا فيه ، وهما العمودية متمثلة هنا في مقولات المرزوقي ، والنصوصية التي تنبعث من تصورات الجرجاني المغايرة والمخالفة لما لدى المرزوقي "(4).

وقد استنبت الغدامي مصطلح " الاختلاف " مما كان يلحظه عبدالقاهر في أثر الجمع بين المتباينين ، وإيجاد شدة الائتلاف في شدة اختلاف<sup>(5)</sup> ، وامتد بذلك المصطلح ناظراً إلى أثره في التجديد والإبداع باستحضار المختلف ، ومفارقة المؤلف ، ضاماً في باقة الاختلاف نظرات عبدالقاهر إلى المخالفة والتجديد ، ومعانقة الغريب ، وتسميته ما جاء على الصورة المؤلف بالحناء العقيم ، والشجرة الزائفة لا تمتع بجني كريم<sup>(6)</sup> ورؤيته لاختلاف دلالة اللفظة باختلاف تركيبها في الجملة ، وما يحدثه تأليفها مع غيرها من تغير في دلالتها ، غير تلك التي كانت في الموروث السالف ... حيث يرى الغدامي أن عبدالقاهر يأخذ بمبدأ الإشارة الحرة ، ويحرر اللفظة من سلطة المعنى<sup>(7)</sup> ويقف الغدامي على تمييز الجرجاني بين المعنى ومعنى المعنى ، فيجعل ذلك تحولاً إلى أدبية الأدب ، وغوصاً في سياق النص ، يقول الغدامي " وللتمييز ما بين المعنى في اللفظة والدلالة في الأدب يقدم الجرجاني مقولته الخالدة حول المعنى الذي هو المعنى اللغوي ، ومعنى المعنى الذي هو الدلالة

النصوصية ، ويجعل الأول مرتكزاً على المؤلف والسائد من دلالات الألفاظ ، أما الثاني فيتكون ويتولد من التركيب ، وسياق النص ، وبلاغيات الإنشاء <sup>(8)</sup>.

وإذا حاولنا أن نستوحي السبب الذي جعل الغدامي يطلق سمة النصوصية ، على النص القائم على الاختلاف ، وعلى القراءة التي تعد بذلك الاختلاف ، وجدناه فيما يراه الغدامي في هذا الصنيع من تمثل لمقتضيات النصوصية عند رولان بارت ، حين يدفع بارت المؤلف بقطع الصلة بين النص وصوت بدايته ، ومن ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية Textuality بناء على أن مبدأ اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف . والمؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج ووحدة النص لا تنبع من أصله ، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله <sup>(9)</sup>.

فتكون الجودة ، ومخالفة السائد ، واكتناز النص بقبوله الاحتمالات المتعددة التي تحقق حضور القارئ ، وإعادة إنتاج النص هي الأمور التي جعلت الغدامي يجعل هذا النص المختلف الذي يؤسس وجوده الاختلاف في شجرة النصوصية .

وهنا تكون النصوصية في موازاة أمور هي :

- أخذ قول المؤلف أو الكاتب حجة ودليلاً على نصه .
- قياس حياة المؤلف وظروف عصره على مقولات نصه وتحكيمها فيه .
- وضوح النص بمجرد التلفظ به ، وانتهاء دلالاته عند ذلك الحد ، أي إفراغه من أي دلالة يتحملها النص مستقبلاً فيحدد معناه ، ويتوحد ، ولا يتجدد .

لهذا فإن هذا المصطلح " النصوصية " ، ليس دقيقاً في إطلاقه



على شجرة تلك المصطلحات النابعة من مفهوم الاختلاف مقابل المشاكلة. حيث إن العمودية اصطلاح اتخذ من سعي الآمدي والمرزوقي إلى أن يكون النص وفق عمود الشعر الذي حدد مواصفاته وشروطه المرزوقي. ولم يتطرق فيه إلى ما يصاحب النص من أحوال المؤلف ، وتفسيره لنصه . وإنما اتجها إلى " سيادة المؤلف ، وأن النص يعيد صياغة الأمور المألوفة في العرف الثقافي السائد " (10).

ثم إن النص في العربية لا يحتمل مفهوم النسيج في الثقافة اللاتينية (الذي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات) (11)، وله في الثقافة العربية مفهومات تجنح به نحو العمودية التي جعله الغدامي مقابلاً ، فمن مفهوماته : ما لا يحتمل إلا معنى واحداً ، أو " ما لا يحتمل التأويل " ، أو ما نص عليه من الكتاب والسنة ، وتأسيساً على ذلك قيل " لا اجتهد مع النص " (12).

وقد اقترن مفهوم النصوصية بالكتابة (13)، ولكن ذلك لا يلاسه في الثقافة العربية . ومادام أن مصطلح " العمودية " أخذ من مقولات العمودية ، فلماذا لا تؤخذ الصفة الرئيسية للتيار المقابل من مقولاتهم ، كما أخذ عموده الاختلاف ، وفرعياته من مقولاتهم . حيث كان عبدالقاهر يطلق على هذا المختلف صفات مثل : الغريب ، المخترع ، البديع ، العجيب ، النادر ، فلو بحثنا لها عن تسمية تجمعها وأسميناها الإبداعية مثلاً لتقابل ما في العمودية من مشاكلة ، وجمود .

وإذا كان الاختلاف من مصطلحات عبدالقاهر فإن الإبداعية من وحي كلامه ، حين يسم من يقوم بذلك بالمحدث ، والمخترع حين يراه بأنه " الحاذق الصنع ، والملمهم المؤيد ، والألمعي المحدث ، الذي سبق إلى اختراع نوع من الصفة حتى يصير إماماً ، ويكون من بعده تبعاً له وعيلاً عليه .. " (14).

بل إنه يقف على تشبيهه للخليل يراه من هذا النمط الذي يعده  
وشدة ائتلاف في شدة اختلاف ، فيسميه بديعاً ، وينقل رأي المرزباني  
بأنه مما أبدع فيه الخليل يقول : " فلما حصل الاتفاق كأشد ما يكون في  
شكل اليد مع الاختلاف كأبلغ ما يوجد في المقدار والرتبة من العدد كان  
تشبيهها بديعاً . قال المرزباني : وهذا مما أبدع فيه الخليل ... " (15).

وقوله : " وما كان بالضد من هذا " أي من التشبيه الذي يرى  
ويبصر أبداً " وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه  
غريب نادر بديع " (16).

وأحياناً يسم ذلك بالفاتن<sup>(17)</sup>، ويجعل تشكيل الشعر بدعاً ...  
كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ، ويوقعه في  
النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي  
الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب ، والمبين  
المميز " (18).

وقوله عن بيت الحطيئة :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا

" فنفي العار ، ووضع الافتخار ، وجعل ما كان نقصاً وشيئاً  
فضلاً وزينا ، وما كان لقباً ونبزاً يسوء السمع شرفاً وعزاً يرفع الطرف ،  
وما ذاك إلا بحسن الانتزاع ولطف القريحة الصانع ، والذهن الناقد في  
دقائق الإحسان والإبداع " (19).

ولذلك نجد أن هذه المنظومة (النصوصية)، لو وسمت بـ  
(الإبداعية) لكانت أمعن دلالة ، على تمثل جريان الإبداع ، وحركته ،  
وتشكله حين سماع المصطلح ، مقابل جمود " العمودية ". في حين أن  
"النصوصية" حين تسمع تشي بثبات المعنى ، والعودة إلى النص

السالف، ولا تدل على ما أريد لها إلا عن طريق معرفة وخبرة بما أراده لها مطلقها ، فهي لا تحمل " نصوصية " الإطلاق - إذا استخدمنا عبارة منشنتها وتأويلاته - أي إنها ترتعن للمؤلف ، وإرادته ، وتطل في قيده. بينما هو يريد من " النصوصية " ، حرية الدلالة ، والتشكل على يد القارئ .

## (2)

لقد رأينا الغدامي يوظف المصطلحات النقدية في إجراءات البحث عن كوامن النص ، واستجلاء شاعريته ، ووظيفة اختلافه ... ويستتبت هذه المصطلحات من تراثنا العربي ، فيما رامه الباحثون العرب، وهم يجهدون أنفسهم في البحث عن أسرار التميز والإبداع ، ومقومات الجمال... فأخذ ما هجس به النقد العربي ، وما مارسه من مصطلحات فدرس جذورها ، ووظفها بإمكانات متجددة في فهم النص ، وحاول أن يقيم لنا شجرة هذه المصطلحات . وسنحاول في هذه الوقفة أن نقف عند تطبيقاته لمصطلح الإشارة الحرة ، حيث تتحول الكلمة في الرسالة الأدبية إلى إشارة " لا لتدل على معنى وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى ، وتجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها " (20).

ولننظر في تطبيقه لذلك على قصيدة غازي القصيبي " أغنية في ليل استوائي " . حيث برهنت قراءة القصيبي نفسه (21)، على فاعلية الأخذ بمبادئ (النصوصية) Textuality التي أشرنا إليها في فقرة (1).

وقد جعل الغدامي " القمر " في هذه القصيدة ذا إشارة أحادية ، حيث جعله " الرجل " ، فوقف بالإشارة الحرة للقمر ، على اقتراحه هو قارئاً للنص ، حين يقول " والقمر هنا هو الرجل " (22). ولكي يكون المتلقي معنا سأقدم له جزءاً من المقطع الأول (23).

فَقُولِي إِنَّهُ الْقَمَرُ

أَوْ الْبَحْرُ الَّذِي مَا أَنْفَكَ بِالْأَمْوَاجِ ...

وَالرَّغَبَاتِ يَسْتَعْرِ

أَوْ الرَّمْلُ الَّذِي تَلْمَعُ

فِي حَبَاتِهِ الدَّرَرُ

كان الغدامي يرى أن القمر هو الرجل يتحول إلى " البحر " أو " الرمل " <sup>(24)</sup>. ولذلك جعل هناك مفارقة بين قمر القصيبي وقمر عمر بن أبي ربيعة " لأن القمر اسم أطلقتته المرأة على الرجل في بيت عمر ، ولذلك جاء في بيت واحد مفرد ، وجاء على صورة احتفالية ، تحقق فيها للرجل أغلى غايات نرجسيته حين هتف النسوة :

نعم قد عرفناه وهل يخفى القمر

أما في قصيدة القصيبي فإن " القمر " مطلب شعري تتوقف عليه الدلالة كلها ، مثلما يتوقف عليه النص وجوداً ، ولو قالت المرأة للقصيبي إنه القمر لما حدثت القصيدة <sup>(25)</sup>. لكن الذي يجعل القمر يتزحزح عن تقييد إشارته بـ " الرجل " - كما رأى الغدامي ، وتأول - أن وجوده يأتي إلى جانب " الأنا " " الرجل " المقترن بخطاب الـ " أنت " " الأنثى " .

أنا الأشياء تحتضر

وأنت المولد النضر

فَقُولِي إِنَّهُ الْقَمَرُ

فالقمر إذن شيء ثالث غير " الأنا " وغير " الأنثى " فكيف تجعله دالاً على أحد القطبين ، وهو الذي جاء بعد اقتحام الولادة في الأنثى عالم

الاحتضار في الرجل؟؟ ثم إن التأمل لقوله " فقولني : إنه القمر " والأخذ بمبدأ الإشارة الحرة ، ومتابعة تشكيله في القصيدة ، وتجدد ما يوحي به في كل قول ، حيث هو البداية ، ثم إنه نهاية خاتمة كل مقطع ، يعطيك دلالة على أن " القمر " أعمق وأثرى دلالة من أن يكون " الرجل " ، إذ هو الذي يصبح معادلاً للبحر ، أو الرمل ، أو الشجر ، أو الوتر ... حيث يقول القصيبي بعد الجزء الذي أوردناه أعلاه من المقطع الأول .

فقولني إنه الشجر !

وفي الغابة موسيقى

طبول تنتشي المأ

وعرس ملؤه الكدر

... فقولني إنه الوتر

فكيف يؤول الرجل ، وهو وجود سالب متعطش للفعل ، يتطلع إلى التوحد مع المعشوقة " اللؤلؤة " إلى أن يكون هذه الأشياء التي هي مقومات الوجود ، وتعتلج بحركة الحياة ، وإليها المقصد والغاية الشعرية؟؟ إنك بعد أن تقرأ آخر المقطع الأول تحس أن " القمر " الذي يطلب من معشوقته أن تصرح وتصدق به ، هو الغاية التي يطمح إليها رجل ثائر ضجر يغالب الموت بالالتحام مع مقومات الولادة ، مع معشوقته ، ثم إن " القمر " في المقطع الثاني يأتي مقابلاً للزيف والشهوات ، واستعباد البشر ، وفي المقطع الثالث يأتي مقابلاً لرحلة الإنسان مع التاريخ وتأمله للحظة بين الماضي والثقل والمستقبل المزعج ، فيأتي ذلك القول : " فقولني إنه القمر " . مقابلاً لاستبعاد طب السمّر ، وصمت الشعر :

ورائي من سنين العمر

ما ناء به القمر

قرون ... كل ثانية

بها التاريخ يحتضر

وقدامي

صحاري الموت تنتظر

فيا لؤلؤتي السمراء كيف يطيب

لي السمر ؟

وكيف أقول أشعاراً

عليها يرقص السحر ؟

قصيدي خيره الصمت

فقلولي إنه القمر

وفي المقطع الرابع يأتي مقابلاً لـ " أنا " المبحرة مع الأكم والمعاناة ، المقابلة في الوقت ذاته لهذه الأنثى المكتفية بالأنغام والأنسام. وفي المقطع الأخير يأتي مقابلاً لضياعه في الغد ...

ولعلنا نستنتج من ذلك ، ومن تكرار " فقلولي إنه القمر " ثم في قرنه مع العنوان " أغنية في ليل استوائي ". وما تتمخض عنه دلالات الإبحار في الزمن وفي المسافة ، وفي الاستئناس بالولوة .

أيا لؤلؤتي السمراء !

يا أجمل ما أفضى له سفر

.....

## فيا لؤلؤتي السمراء !

## ما أعجب ما يأتي به القدر

لعلنا من كل ذلك نزع أن بإمكان القارئ أن يضع " القمر " عنوان أغنية المأساة التي يتجلى من خلالها التيقظ والاستكشاف ، فالقمر دليل السائرين في البر والبحر ، وضياء الليل ، والراحل على صفحة شاسعة من المكان يناجيهما العشاق والمسهدون الحامل لصفحات التاريخ في عين الشاعر حين انتقل إلى لحظة تأمل الماضي والمستقبل ... وقد جطه كل ذلك لأن يكون موازياً لكل ما يزخر بالإحتمالات ، كالبحر ، والرمل ، والشجر ، والوتر ... وفاضاً لكل زيف وخداع ، ومعناً لحلول الحقيقة ، فتكون دلالة القمر في الامتداد بما تكتنز إشارته الحرة من دلائل ، وليس في إقامته بديلاً عن " الرجل " .

ولعل إحساس غازي القصيبي بتضييق إشارة القمر ، وتحويلها من إحياء القمر إلى إحياء الرجل هو الذي جطه يبقى على دلالة القمر في قراءته رهن ما تشير إليه الكلمة ، وذلك قوله " مقصد صاحبنا أن القمر - قمر السماء كما نعرفه جميعاً دون رموز أو أبعاد - هو المسؤول عما أحس به هو ، وأحسست به هي ، القمر وبقية الأشياء التي كونت اللوحة الرومانسية : البحر ، ورمل الشاطئ ، وأشجار جوز الهند ، والغابة الاستوائية بموسيقاها وسحره " (26) .

ولكن القارئ غازي القصيبي ، لم يستطع وهو يقرأ نصه ، أن يخلص هذه الأشياء من إشاراتها الحرة التي يقول إنها لا تتجاوز إليها عما نعرفه - رغم إصراره على ذلك ، وإلحاحه عليه - وإلا كيف يكون القمر مسؤولاً ؟ كما قال في قراءته ، لولا أنه تجاوز حد الجرم السماوي إلى ما يتهيأ لحضوره في المشاعر ، وكيف تؤول هذه الأشياء إلى لوحة رومانسية ؟ وكيف يلاطف الشاعر سحرها ؟ .

ولنقرأ أول كتابته حين رام أن يعيد الشعر نثراً مع شيء من التفصيل - حسب قوله - " قلني لمن يسألك " .

أتسالوني لماذا شعرت بانجذاب إليه ؟ كان القمر هو السبب .

ليس القمر وحده ، ربما . فقد كان هناك أيضاً البحر الذي يحمل الرغبات مع أمواجه . كان هناك الرمل الذي يلمع كاللآلئ ، كانت هناك رائحة جوز الهند النفاذة . كان الشجر مسؤولاً بدوره عما حدث .

كانت هناك الغابة . وأصوات الطبول . والعرس . كانت موسيقى الغابة بدورها جزءاً من السحر<sup>(27)</sup> .

لنراه يجعل القمر مسؤولاً . وما عساه أن يكون كذلك لولا ما حملّه الشاعر من حمولات أفضت بما دعاه إلى هذه اللحظة .

ويجعل البحر يحمل الرغبات . ولو كان البحر هو ما عرفناه دون حمولات رمزية - كما اقترح الكاتب - لما عرفنا كيفية حمل البحر للرغبات .

وقل كذلك في الشجر . وقل كذلك في ضم هذه الأشياء وجعلها جزءاً من السحر .

وهنا نجد أن تفسير القصبي لم يوقف دلالات القصيدة ، ولا كذلك الغدامي على النحو الذي نراه عند نذير العظمة ، حين علق على قراءة الغدامي وقراءة القصبي فقال : " ... ولو ارتضى القراء ما ذهب إليه الشاعر القصبي في ذلك لألغيت لا العملية النقدية فحسب ، بل لصودرت معها القصيدة أيضاً ، واحتمالات القراءات المطابقة أو المخالفة أو المتقاطعة لنقاد آخرين في أزمة وأمكنة مختلفة .

لا قراءة القصبي ولا قراءة الغدامي تعطينا القول الفصل فيما



ترمي إليه القصيدة ، فقراءاتها مفتوحة إلى ما شاء الله ، والوقوف عند القراءة الواحدة يخرجنا من الشعر الذي يقرن الاختيار والاحتمال بضوابط الفن الشديدة الأسر<sup>(28)</sup>.

لقد نجحت حركة الغدامي في أن نرى حركة الدلالات غير مرتبهة ، وأن الشاعر قد تجرد لدى القراء من الحكم على نصه وتأويله ، إذ إن قراءته أصبحت مجردة من السلطة التي أصبحت في احتمالات الإشارة ، وتلقي القراء .

ولعل الغدامي بهذا الصنيع قد أراد أن يوقفنا على مفارقة حكم الشاعر على نصه ، وينتقل بنا إلى ذلك الانتزاع والتمرد على سلطة الشاعر عملياً . وهو الأمر الذي راح يؤسس له ، وينتزع من نسق الثقافة ، حين راح يبحث عن القارئ المختلف ، وهو ما سنلامسه في آخر مطافنا في الفقرة التالية .

### (3)

إن كان الغواص القديم قد أصاب مُنيته وعثر على الجمانة ، فإن الغواص العربي الحديث قد فقد لؤلؤته ، وكسر الجرة وصاح بأعلى صوته معطاً انفلات اللؤلؤة من يديه<sup>(29)</sup>.

هذا ما يقوله الغدامي ، وهذا ما يجعله من قيمة للفقء ، وللبحث عن المفقود ، وهذا قوله عن لؤلؤة المبدعين ، فأين هي لؤلؤته ؟ وكيف غيبتها ؟ ولماذا ؟

لكي نجيب عن هذا التساؤل الذي يبدو لي أنه جوهر في مشروع الغدامي ، سنعود إلى ما تفرّع عن المصطلحات التي سبق أن أشرنا إلى أسسها فيما مضى ، وتفرّعها عن " النصوصية " و" العمودية "،

"الاختلاف"، و"المشاكلة"، حيث نجد أن كل مصطلح يحمل دلالة الغياب والفقد والبحث عن اللؤلؤة هو النص الثري المتجدد مقابل كل مصطلح يحمل الانغلاق والانتها والاكتمال. فلو تأملنا هذه المقارنة التي يعقدها بين مصطلح المعنى، ومصطلح الدلالة، حين يبين أن:

المعنى	الدلالة
القديم محدداً ومعجبياً	مطلقة
خاضع لنية المؤلف	ما يفهم القارئ من النص
يورث تاريخياً	إفراز متجدد
جاهز	استنباط من القارئ
سابق	لاحقة
خاضع لمعيار الصحة والخطأ	لا وجود لسلطة خارجة عنها
	لأن قيمتها في ذاتها <sup>(30)</sup>

لوجدنا أنه يضع القيمة للبحث عن الغائب، مقابل الخضوع لسيطرة الجاهز وإذا مددنا ذلك إلى ما يطلقه من صفات أخر على النص الذي يبحث عنه، وعلى النص الذي انتهى النظر فيه، لوجدنا ذلك يمتد في تلك الصفات التي ترنو إلى النص حين "يكون مادة حية وحيوية تسمح لنفسها بالانفتاح على ما سواها من نصوص مثلما ينفتح القارئ المطلق الذي لا يخضع لشروط الظرفية" ويجعل ذلك "هو النص المفتوح الذي يقابل النص المغلق الذي يعجز عن بلوغ ذلك المستوى من النصوصية ومن المقرئية"<sup>(31)</sup> ويجعل فعله والفعل القرائي غوصاً للوعي بالنص وبأنفسنا فيه، ويجعل وسيلة الغوص للوصول لفتح حلقات الدائرة والنفوذ من خلالها - وإن شئنا قلنا اللؤلؤة مكان الدائرة - معاورة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتنتهي بالحل والنقض

والتشريح<sup>(32)</sup>. ولبيان قيمة المضر ، وفاعلية البحث ، وحركية المتجدد ، يضع إحدى التجربتين مقابل الأخرى ، التجربة التي أنهت البحث فأغلقتة ، والتجربة المقابلة لنلاحظ - كما يقول - " المختلف في مقابل المشاكل ، والمضاد في مقابل الجاهز ، والناقص في مقابل الكامل "<sup>(33)</sup> ثم يقول " ولسوف نرى الاختلاف والتضاد بين التجربتين وبين نموذجين أحدهما كامل ومغلق والآخر ناقص ومفتوح " .

ويجعل الغياب سبباً في نقل القصيدة من أن تكون نظاماً تاماً إلى كونها نظاماً ناقصاً ، ولعلها خرجت خروجاً نوعياً من القصيدة النظام إلى القصيدة الوحدة<sup>(34)</sup>. وتبعاً لمسألة غياب اللؤلؤة والبحث عنها راح الغدامي يقرر فاعلية التجريب حيث يذكر أن سعد الحميدين مثله مثل العواد قد جعل القصيدة تتجه في هذا المسار الباحث بحيث تكون " الكتابة الشعرية نوعاً من الفتوحات المتواصلة داخل اللغة بإيقاعاتها وسياقاتها ليس طلباً للنص الكامل وإنما هو طلب لفتح لغوي نصوصي ربما يكون ناقصاً .. "<sup>(35)</sup>.

ولم يرد الغدامي الذي ينظر لهذا ، ويقدره أن يكون ذلك الصنيع منفصلاً عنه ، فهو يريد أن يكون نصه النقدي مفتوحاً باحثاً عن اللؤلؤة ، ولما رأى أن المسألة قاربت الاكتمال والانغلاق بالبحث عن المصطلحات والإجراءات وتطبيقاتها ، ولم يعد هناك إلا التكرار ، وتطبيق النموذج ، خشي على لؤلؤته من الامتلاك والإنفلات من بين يديه ، فانتقل من النص إلى اللغة ليشطرها بين التذكير والتأنيث ، ليجعل الحاضر إشارة ودلالة على الغائب ، ويجعل همه البحث عن ذلك الغائب ، ليكسب فطره الحيوية والتجدد ، وجعل غائبه مشوقاً هو لغة الأنثى ، ونص الأنثى ، وفاعلية ذلك النص ، لكي يسير في طريق البحث عن " اللاشيء الجوهري " الذي منه تتكشف الأشياء ، وتتولد من خلال اللغة "<sup>(36)</sup>.

استجمع الغدامي عزمته ، وأجمع أمره ، فجاء يشطر اللغة ، لكي يوجد احتمال وجود اللؤلؤة ، ويجد البحر الذي يبحث فيه عن اللؤلؤة ، لكي يوجد الميدان الذي يبهر فيه ويغوص ، حيث جاء لمقولة عن الحميد الكاتب " خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ، ومعناه بكرة " (37).

وأولها بذلك الانشطار حيث يقول " وكأنه بهذا يعن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو " اللفظ " بما أنه التجسد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والخطابي لها .

فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى ، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ " (38).

وهذه العبارة لا نراها تحمل للغة ذلك الانشطار بين الذكر والأنثى ، فالمعنى الجديد ، المتجدد الذي تشير إليه لفظة " بكرة " هو محمول اللفظ ، هو قطب حركة اللفظ ، هو انفجاره عن إمكاناته وطاقاته ، ليس قسماً للفظ بل هو معنى اللفظ ، ومعنى الكلام ، ذلك أن الكلام المستعمل لا يتجرد عن المعنى ، فالمعنى حاضر فيه لا يغيب ، ولكنه قد يكون مطلق الدلالة وجديداً ، وقد يكون محدود الدلالة ومكروراً .. لذلك نجد الانتقال بعيداً من هذه العبارة إلى قول الغدامي " وبما أن المرأة معنى والرجل لفظ فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة " (39). ذلك أننا لو قلبنا هذه العبارة على احتمالات عدة فلو قلنا مثلاً " خير الكلام ما كان لفظه بكرة ومعناه قديماً " وماذا لو قلبنا أيضاً عبارة عن الحميد حسب ما يريد الغدامي من مكان للمرأة ، وحسب ما اقترح السمطي (40) وقلنا : " خير الكلام ما كان لفظه بكرة ومعناه فحلاً " .

فهل ستتحقق حينئذ في اللغة القسمة العادلة بين الذكر والأنثى .

هل سيتحقق للأثنى اللفظ الفاعل المؤثر الذي به يتأسس المعنى ويكون المعنى حينئذ للرجل .

إننا حينئذ سنجد من يقول إن الأثنى حالت حينئذ إلى مجرد مخرج للمعنى الذي هو للفعل الرجل ، وأن الألفاظ خدم للمعاني حسب ما هو في ذلك النسق الفحولي الذي يسميه الغدامي بـ " العمودية " . ويجعل التقديم فيه للمعنى ، وهي المسألة التي رأى الغدامي أن عبدالقاهر لم يهملها في " العمودية " (41) .

ولو استحضرننا المقلوب الغائب في العبارة ، وقلنا : " شر الكلام ما كان لفظه بكرة ، ومعناه فحلاً " . لكان لدينا تصور إمكانية وجود ذلك في الثقافة العربية ، وفي اللغة ... وأن العبارة الأصلية جاءت لتقودنا إلى الخيرية والأفضلية ، وتناهى بنا عن طريق الشر والمسلك الوعر . أي لو جارينا الغدامي في طريق الاستدلال ، وجعلنا ذلك دليلاً على حضور الأثنى ولغتها لكان المتصور حينئذ وجود هذه اللغة ووجود هذا الفعل ... ولكن الكاتب يوجهنا نحو الأفضل والأعلى - ولم يكن في المسألة حينئذ إلغاء ، أي إن ذلك التصور يبطل النتيجة التي انتهى إليها الغدامي الذي " كثيراً ما يؤول الألفاظ ويحول مجازاتها إلى حقيقة واقعة " (42) .

فالعبارة إذن تجري في سياق البحث عن اللفظ الجزل ، والمعنى الجديد ، وهو الشأن الذي هيمنت عليه نظرة الأصالة ، والعودة إلى النموذج ، وعصر الاحتجاج باللغة في حماية اللغة من الدخيل ومن الهجنة ، ومن تكسر الكلام ... والحاجة إلى الابتكار والإبداع تحت جنح ترايد المعاني وتناهي الألفاظ .

وإذا مضينا مع الغدامي ، وحاولنا استيضاح معالم تلك اللؤلؤة الغائبة التي يبحث عنها (تأنيث اللغة) . فما ملامحه .

لو قرأنا هذا النص للغدامي تعليقاً على نص لمنيرة الغدير ،  
لوجدنا فيه تحديداً لملاح هذا الفعل الذي غيبه ثم بحث عنه ، ووجده  
يتشكل " تغامر المرأة فتفتح الأسوار الشائكة وسط ثنائية اللفظ والمعنى ،  
لكي تضع نفسها بين لغتين ، وتقلب أحجار الشطرنج . كل ذلك لكي  
تكسر وحدانية اللغة ... ولتتمكن من أن تكتب نصاً مختلفاً يختلف عن  
نصوص الرجل ، وإن استخدم الألفاظ نفسها .

ومنذ أن استحال استنبات لغة أخرى غير لغة الرجال ، فإن الحل  
هو إعادة ترتيب أوراق اللغة ذاتها وكسر ثنائية اللفظ والمعنى من أجل  
إعطاء حقه في تقرير مصيره من دون وصاية للفظ عليه وإذا كان  
المعنى لا يملك وسائل الحياة والإفصاح من دون اللفظ فإنه لن يعدم  
الوسيلة التي تسمح له بأن يناور الألفاظ ليختار منها ما يناسبه بدلاً من  
أن تختاره الألفاظ وتعرض نفسها عليه <sup>(43)</sup>.

إن هذا الكلام الوارد قبل نهاية الكتاب باثنتين وعشرين صفحة ،  
بعد ذلك الجهد من توصيف اللؤلؤة المفقودة ، والبحث عنها ، ليسلم  
باستحالة استنبات لغة أخرى ، وإن قال عنها غير لغة الرجال ، فهي لغة  
الرجال والإناث ، ويجعل الحل في إعادة ترتيب أوراق اللغة .. وكأننا من  
جديد أمام ذلك النص الذي يبحث عنه الغدامي : النص المختلف ، الذي  
يعتمد على الإشارة الحرة ، النص المفتوح ، النص القرآني .

وإذا جئنا إلى ما وسمه بالتأنيث للقصيدة الجديدة ، حينما  
أبدعتها نازك الملائكة ، وسمتها ، ونظّرت لها . وجدنا أن هذا الحادث  
المتكون يحمل طموحات الغدامي في النص الذي كان يبحث عنه ، يقول :  
.. " ولكن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما  
وصفت القصيدة الجديدة بأنها شعر الشطر الواحد ، وكأنها تقول إنه  
النصف ، وشعر البعض ، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافة

العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً ، بواسطة اعتمادها على شطرين صادريين في تكوينهما الثابت والذي لا يقبل الزيادة أو التقليل على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص<sup>(44)</sup>.

إننا هنا مرة أخرى ولا أقول الأخيرة أمام ذلك النص المفتوح ، المتناسل ، الناقص ، المختلف ...

وهذا الإيجاز الذي تحقق على يد نازك هو الذي رآه كاسراً لسلطة المستبد ، ولنسق العمودية ، هو الإيجاز الذي قال عنه .. ومن الراجح أن القصيدة العمودية كانت في طريقها إلى باب مسدود مهددة بالوقوع في دائرة مغلقة ، ولم ينقذ الشعر العربي من هذا المصير إلا القصيدة الحديثة وما اقترفه من تحد للنموذج وكسر للنظام ، وتحديد لسلطة الشاعر المطلق المستبد والقصيدة الكاملة<sup>(45)</sup>.

ليصور المسألة بعد ذلك في نسق يحاور نسقاً آخر ، ويقاومه ، يقول : "وهذه الأحكام هي تصورات نظرية عن نظامين ونموذجين ثقافيين ، أحدهما سلطوي فردي كامل في مبناه ومعناه . والثاني متعدد مفتوح ناقص ، وهو جزء من نظام وليس نظاماً مستقلاً بذاته .

تلك نقلة نوعية لم تلغ الأولى - وإن شاغبها وتحدثها - ولكنها وقفت بإزائها وطرحت نفسها كتعبير ممكن ومأمول<sup>(46)</sup>.

إذن الغدامي حين يبحث عن النص الناقص ، وعن التعدد ، وعن النص المفتوح ، ويسم ذلك بالنظام ويصفه بطبقات النص ، ويجعله جزءاً من نظام ، وحركة فيه ويفتحه لتعدد الأصوات داخله ، ولتعدد فاعلية الإنتاج فيه وله ، ولجعله قراءة حرة مفتوحة .. فإنه حينئذ يبحث عن حرية الإبداع مقابل الاستبداد ، وعن سماع الصوت المهمش والمقموع مكان صوت النجم والمتقدم ، ونقل السلطة من مؤلف النص

وبطله إلى المتفاعل معه والداخل في منظومته .. ولذلك من الحيف أن يكون صنيعه وهو يبحث عن اللغة المؤنثة منحصرأ في ذلك إذ إن جزء من ملامح لؤلؤته التي ظل يبحث عنها قبل أن يشطر اللغة ويبحث عن الشطر الآخر .. وهو الأمر الذي أدركه حين قطع شوطاً في ذلك البحث فنجدته يتخلى عن تأنيث اللغة ، كما مر معنا ، وبالتالي عن تجنيس الإبداع ليعطينا معنى جديداً للؤلؤته المفقودة ، ملامحه الحرية ، والتعدد، والتجدد على النحو الذي سنوضحه .

فهو أولاً يجعل التأنيث للشعر نسقاً يقابل النسق الفحولي الذي هو العمودي ، يقول " حينما نتحدث عن (الشعر والتأنيث) يجب أن نتنبه إلى مسألة مهمة وهي أن التأنيث ليس فعلاً محصوراً ومحددأ على المرأة، والشعر والتأنيث لا يعني ولا يرادف عبارة " الشعر والمرأة " فالتأنيث لا ينحصر فحسب - فيما تفعله المرأة أو يصدر عنها هي تحديداً بما أنها أنثى .

إن التأنيث مرتبطأ بالخطاب اللغوي لهو نسق ثقافي يصدر عن الرجال كما أن التذكير نسق ثقافي يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال<sup>(47)</sup>.

ونجد أننا أمام نسق وسمه الغدامي بنسق التأنيث ، فلماذا لا يكون هذا النسق هو نسق حرية الإبداع ؟ هو نسق النص المفتوح ، هو نسق النص المتعدد التشكيل ، هو النسق الذي يستوعب المقموع والمهمش ، فيكون أشمل حينئذ ، ويكون أدل على أن أزمة القصيدة العربية كما مر سابقاً لم تكن أزمتها أزمة المرأة ، وإنما الإنغلاق .

وإذا جننا إلى عبارته التي يقول فيها " والشعر إذا لم يكن خطاباً أنثوياً فهو ناقص في نسقه الإنساني ، وسيكون انحيازياً ومقالياً وأنثوياً"<sup>(48)</sup> ولو بدلنا العبارة بـ " والشعر إذا لم يكن خطاباً حراً .....



إلخ " فإن كلمة حراً ، حينئذ تستوعب شمولية النسق الإنسانية ، وتنفي الإحتياز به والتعالي والأثانية التي قد تظهر مجدداً حين يحتكر القصيدة خطاب التأنيث من جديد .

ثم إن هذا النسق الفحولي هو من تلك العمودية التي قام تنظيره على كسرهما بخطاب إبداعي تمثل الاختلاف ، ولم يميز فيه بين ذكورة وأنوثة ، ولم يسم ذلك الكسر بخطاب التأنيث ، أو تأنيث النص<sup>(49)</sup> وتتسرب فكرة الشمول في الحرية ، واستيعاب التأنيث إلى السمات التي يجدها في هذا النسق الجديد في مثل قوله حين يعطى على قول السياب :

هي حشرات الروح أكتبها قصائد لا أفيد

منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئها

فيقول " وهذا وعي بالذات وبحقيقتها الإنسانية لا يمكن حدوثه في النسق الفحولي ، ولكنه يحدث في النسق الحر ، وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها ، كما أنه يتيح للدجاجة أن تصبح لا كصياح الديك ، ولكنها تصبح صياحها وبصوتها وكلماتها التي هي قصائد مؤنثة وصياح مؤنث<sup>(50)</sup> . فنحن هنا أمام التأنيث وقد ظهر صوته وهو في نسق حر يستوعب إلى جانب الأنوثة التعبير عن الذات وانكساراتها " ويكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان حينما ينكسر صوته وتنكسر صورته<sup>(51)</sup> .

ذلك أن العمودية التي جاء لتكسير جمودها ، وانغلاقها ، وإحداث نسق آخر الاختلاف الذي تحمله القصيدة الجديدة ، وما أنجزه الشعر (الاختلافي) قبلها ليست عيوبها التذكير أو الفحولة ، وإنما عيوبها في الاستبداد ، والإنغلاق ، والمشاكلة ، بدليل أنها لو شاركت فيها الأنثى دون أن تحقق لخطابها فاعلية الإبداعية (النصوصية) ، لكانت خطاباً مغلقاً . أو خطاباً ذكورياً كما يقول الغدامي<sup>(52)</sup> .

وإذا تابعنا هذا الهاجس الذي قاد الغدامي إلى مفصل عيوب العمودية ، وهو في قمة حماسه للتأنيث عند حديثه عن تأنيث القصيدة ، فيجعل الحر مقابل الفحولي ... فإننا نجد مسألة التأنيث تغيب لفظياً ، وتبقى الحرية دليلاً متضمناً لها ضمن محمولاته ، دون أن نكون بحاجة إلى شطر الإبداع بين تأنيث وتذكير حين يقول " لم يعد الشاعر ذاتاً طاغية ، ولقد تحول الإمبراطور الأوحى إلى فرد من الشعب ، وصار صوتاً في أصوات ، وصار رقماً في كشوف تاريخية لا رقماً نهائياً ، وبقي الصمت والسخرية والانتهاك "(53).

وحتى تأويلات الغدامي للأخبار والمرويات تختلف باختلاف توسيع الرؤية في التأويل أو شغلها بمسألة التأنيث ، ففي حكاية الفرزدق حين قال " وإن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فنحرف فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه ، وعمرو بن كلثوم سنامه ، وزهير كاهله ، والأعشى والنابغة فخذيه ، وطرفة ولبيد كركرتيه ، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناها بيننا "... نجد الغدامي حين أوردها في الجزء الثاني من كتاب المرأة واللغة (ثقافة الوهم). وهو مشغول بمسألة ذكورية الإبداع ، وسياج الذكورة ضد الأنوثة ، نجده يستحضر في هذا التأويل الأنوثة فهو يقول : " وحكاية الفرزدق تنطوي على مقولة فحولية ، تفترض طبقية الثقافة (طبقات فحول الشعراء) مثلما تفترض أن الثقافة كائن مذكر . وبما أن الشعر جميل وليس ناقة فالشعر رجل هو من نصيب طبقة الفحول ، وهؤلاء الفحول جماعة من الأوائل ، وليس للنساء أو للمتأخرين نصيب في جمل بازل منحور قتل "(54).

ويضيف : " لماذا جاء الشعر هنا ذكراً " جملاً بازلاً " ولم يأت أنثى (ناقة ولوداً)؟..

في الأصل كانت القصيدة ، والقصيدة أنثى في شكلها اللفظي

والكتابي ، وفي مضمونها ، وهي ولود معطاء مثلما أنها رحم حامل بالدلالات .

ولكن كل قصيدة تنتهي إلى (شعر) والشعر فحل مذكر ، ولذا صار الشعر هنا جملاً وليس ناقة " .

وتمتلئ هذه الأجزاء التي اقتطعناها من تأويله ، وتلتبس بمسألة التأنيث ضد الفحولة، ونسقها ، فهي مسار جميع التأويل ومداره . ويأتي إلى هذه الحكاية ويؤولها مرة أخرى<sup>(55)</sup> ، في سياق يجعل التأويل فيه مشغولاً بمسألة السبق للأول، وتعالى الكبير على الصغير ، والشاعر على الشاعر ، ويجعل الضمير (نا) لا يخص الفرزدق وحيله ، ولكنه ضمير مفتوح لنا ، ليشمل أيضاً رعايا الكلام والقراء .

وكاد أن ينهي هذا التأويل دون أن يعرج على مسألة التأنيث إلا في إطار الإنتاج مقابل الاكتمال ، والتمام ثم الإغلاق ، والإنتهاء ، في الجمل البازل ، مما يعود بنا إلى النظر إلى المسألة في أفق النسق المفتوح الذي يستوعب الذكر والأنثى ، ولن يكون همه التأنيث أو تأنيث القصيدة على يد نازك الملائكة بل همه النص (الاختلافي) الذي يستحضر مشكلة هذا " النسق المفتوح " حين يظل " محاصراً ومحاطاً بحدود تضربها الثقافة السائدة من حوله . ومنه جاءت الحرب ضد أبي تمام وضد إبداعه المتمرد على " الجمل البازل " إذن نحن أمام نسق يرى فيه الغذامي الانفتاح والتجدد ، والحرية مقابل نسق الإغلاق ، والجمود ، والاستبداد ، فيمتد فيه الأمر إلى أن يرى شمول ذلك الإغلاق اللغة "وصار باب الاحتجاج اللغوي مغلقاً ومحتكراً على طبقة محدودة من الأوائل .." وأن هذا النسق ممتد فيمن يقول " قل ولا تقل "<sup>(57)</sup> ويقود الغذامي المسألة نحو نسقية التسلط ، ونسقية الانفتاح والتعدد والحرية . يقول " وهذا المتنبي صاحب الصوت الأوحده - حسب مواصفات النسق

المتسلط - يقف بحياء نادر أمام ابن جني بوصف ابن جني قارئاً حراً لم يذق لحم البازل ولم يطعمه قط<sup>(58)</sup>.

إذن نحن أمام الحرية مقابل التسلط . وهذه الحرية هي المسألة التي تتجه إليها أبحاث الغدامي منذ الخطيئة والتكفير .. فقد رأينا إجراءاته النقدية وهي تبحث عن حرية الدلالة ، وانفتاح التأويل ، وعدم استبعاد دلالة النص في معنى مفروض ، حين شاغلته هذه المسألة ، وراح يبحث عن أسسها وينقر عن تكون أنساقها ، فشغل حيناً بالعمودية والنصوصية (الإبداعية). وحيناً آخر بالجوهري والمهمش ، وآخر بالقرىء الذي يواجه تسلط الشاعر ، والكاتب ومن هم في بطانتها .

ولذلك شهدنا في تأويلات الغدامي الاحتفال الساخر ، والمقصي ، وأحياناً اللا نص المنقطع من نصه ، والساخر على الأفواه بشكل يفتت الأصل ... وشهدناه يحتفي بالنص الذي يظهر فاعلية المقصي .. ويتابع ما يكون أنموذجاً من نظرة التسلط والاحتقار ، فمثلاً تجده يبرز الوهم الثقافي في النظر إلى المرأة بوصفها جسداً ، ومتعة للرجل<sup>(59)</sup> فطرح الغدامي إذا معانقة الحرية ، وغوص في طريقها وكشف لسدودها ، وحواجز حيويتها .

## الهوامش

- 1) صدرت طبعته الأولى عن النادي الأدبي الثقافي بجدة سنة 1405هـ/1985م .
- 2) صدرت طبعته الأولى عن المركز الثقافي العربي سنة 1994م .
- 3) عبدالله الغدامي : المشكلة والاختلاف : 97 (هامش 2) .
- 4) السابق : 55 .
- 5) السابق : 15 .
- 6) السابق : 56 .
- 7) السابق : 70-71 .
- 8) السابق : 74 .
- 9) عبدالله الغدامي : الخطيئة والتكفير : 71 (هامش).
- 10) عبدالله الغدامي : المشكلة والاختلاف : 63 .
- 11) محمد مفتاح : المفاهيم معالم : 19 ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، 1999م .
- 12) السابق : 18 .
- 13) ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي : 126-127 ، الطبعة الأولى ، 1415هـ/1995م .
- 14) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : 277/1 ، شرح وتطبيق محمد عبد المنعم خفاجي ، الطبعة الثانية 1396هـ - 1976م ، مكتبة القاهرة .
- 15) السابق : 281/1 .
- 16) السابق : 14/2 .
- 17) السابق : 63/2 .
- 18) السابق : 204/2 .
- 19) السابق : 206/2 .
- 20) عبدالله الغدامي : الخطيئة والتكفير : 25 .
- 21) عبدالله الغدامي : الكتابة ضد الكتابة : 83-100 ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1991م .

(22) السابق : 46 .

(23) انظر النص كاملاً في : السابق : 143-146 .

(24) السابق : 47 .

(25) السابق : 46 .

(26) السابق : 88 .

(27) السابق : 89 .

(28) السابق : 132 .

(29) عبدالله الغدامي : القصيدة والنص المضاد : 100 ، الطبعة الأولى ، 1994 ، المركز الثقافي العربي

(30) عبدالله الغدامي : المشاكلة والاختلاف : 43 .

(31) السابق : 78 .

(32) عبدالله الغدامي : القصيدة والنص المضاد : 81 .

(33) السابق : 81 .

(34) السابق : 98-99 .

(35) السابق : 166 .

(36) عبدالله الغدامي : المشاكلة والاختلاف : 43 .

(37) عبدالله الغدامي : المرأة والمتعة : 7 ، الطبعة الأولى ، 1996م ، المركز الثقافي العربي .

(38) السابق : 7 .

(39) السابق : 8 .

(40) عبدالله السمطي : تجليات المشروع المعرفي عند د. عبدالله الغدامي : مجلة النص الجديد : 427 عدد 6 ، 7 ، أبريل 1997م .

(41) عبدالله الغدامي : المشاكلة والاختلاف : 21 - 213 .

(42) عبدالله السمطي : السابق : 430 .

(43) عبدالله الغدامي : المرأة واللغة : 213 .

(44) عبدالله الغدامي : تأنيث القصيدة ، والقارئ المختلف : 19 الطبعة الأولى 1999م ، المركز الثقافي العربي .

- (45) عبدالله الغدامي : القصيدة والنص المضاد : 99 .
- (46) السابق : 99-100 .
- (47) عبدالله الغدامي : تأنيث القصيدة : 71 .
- (48) السابق : 88 .
- (49) لزيادة الاستيضاح راجع الفصلان الثاني والثالث من كتاب : المشكلة والاختلاف .
- (50) عبدالله الغدامي : تأنيث القصيدة : 65 .
- (51) السابق : 65 .
- (52) السابق : 72 .
- (53) السابق : 124 .
- (54) عبدالله الغدامي : ثقافة الوهم : 154 ، 155 ، الطبعة الأولى 1998م ، المركز الثقافي العربي .
- (55) عبدالله الغدامي : تأنيث القصيدة : 127 - 130 .
- (56) السابق : 130 .
- (57) عبدالله الغدامي : ثقافة الوهم : 156-157 .
- (58) عبدالله الغدامي : تأنيث القصيدة : 131 .
- (59) جاء ذلك في مواضع متفرقة من : ثقافة الوهم .

\* \* \*

قراءة النص  
التراثي في كتاب  
الخطبة والتكفير

محمد صالح الشنطي



## مدخل

النص التراثي ذو أهمية بالغة في الحركة النقدية الحديثة ، بل في الحركة الفكرية العربية المعاصرة بعامة ، وقد اختلفت مناهج قراءته باختلاف المواقع الفلسفية والإيديولوجية للكتاب<sup>(1)</sup> ، وقد عرف الدكتور الغدامي باهتمامه المتميز بالنص التراثي في محاولاته التأصيلية المستمرة للمناهج النقدية الحديثة، وكان كتابه " الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر "<sup>(2)</sup> كواحد من أهم الكتب التي أسست للحركة النقدية الحديثة في المملكة العربية السعودية ، فكان صدوره عام (1405هـ - 1985م) مثار جدل بين النقاد والمفكرين ولفترة ليست بالقصيرة ، تباينت خلالها المواقف ، وعلى الرغم من أن الناقد كان يسعى باستمرار لتأصيل المناهج النقدية الجديدة التي اصطنعها في دراساته وأبحاثه في تراثنا القديم فإن ذلك لم يشفع له ، وقد صدر العديد من الكتب بعده للمؤلف فكان يحيل إليه باستمرار ، إذ اعتبره قاعدة مرجعية ، من هنا كان سعيي لاستقراء منهجه في قراءة النص التراثي الذي اتكأ عليه ، لذا سعت إلى إحصاء المواقع التي ورد فيها النص وتصنيفها موضوعياً وزمناً خصوصاً فيما يختص بالنص الشعري الذي استدعاه ، وكذلك تصنيف القضايا التي استنطقه حولها ، ومنهجه في قراءتها ، وذلك من أجل إعادة تأمل رؤيته لهذا النص ، ولم أشأ أن أتبع النصوص التراثية في مجمل إنتاجه ، وذلك لضخامة هذا الإنتاج ، وتعدد المواقع التي استدعى فيها هذه النصوص ، وصعوبة التتبع الدقيق لها في الفترة الزمنية المحدودة التي

شُرِعَ فيها بإعداد هذا البحث ، ولأن قراءة الناقد للتراث في كتابه هذا إنما تؤسس لمناهجه في التعامل مع التراث بعامه ، لاسيما وأن الكاتب تراثي الثقافي بالإضافة إلى ثقافته الغربية الواسعة ، وقراءتي لقراءته تسلك منهجاً محايداً يقوم على الاستقراء والاستكشاف والحوار مع الكاتب ونصوصه ، وقد حرصت على أن أبقى معه داخل النص مادام ذلك ممكناً ومشروعاً ، وهي ليست قراءة نقضية منحازة ، ولا متحيزة ، بل تسعى إلى استجلاء الحقيقة واستكشافها .

وبداية لا بد أن أشير إلى أن أي دراسة علمية لا بد أن تتكىء على توضيح المفاهيم الواردة في العنوان منعاً للبس وضبطاً للمفاهيم : فالقراءة تعني - ببساطة - التوفر على النص بوصفه حقلاً مفتوحاً للممارسة النقدية ، من هنا يحمل هذا المفهوم معنى التعددية في المنظومة والواحدية في موضوع القراءة وهو النص الأدبي ، وإذا كانت قراءة الإبداع فسيحة الأفق تتعامل مع منطق الإشارة الحرة للدال فإن قراءة النقد أكثر تحديداً ، لأنها تتعامل مع النص الذي عين زاوية منهجية بعينها للقراءة ، ولأن المبدع في خطابه منفتح على عوالم منفسحة وغير محدودة أيضاً ، أما خطاب ناقد النقد فهو منغلق على العوالم الكامنة المحدودة في النص النقدي ، من هنا كان الخطاب الإبداعي منفتحاً ، وفضاء النقد الذي يتعامل معه كذلك ، أما ناقد النقد فهو أضيق نسبياً في مساحته القرائية .

وإذا كان ثمة مناهج عديدة لقراءة النص الإبداعي فإن قراءة النقد تختلف باختلاف الخلفية النقدية التي ينطلق منها قارئ النص ، فقد تكون الفلسفة النقدية ثابتة ومطلقة تنعكس بجلاء على التحليل فيصبح النص مجرد شاهد مرتهن إلى تلك الفلسفة ، من هنا يكون انتفاء النص وليّ عنقه لمجرد التدليل على نتيجة موجودة سلفاً ، وقراءة النص

استنتاق له دون موقف مسبق بتحليل الخطاب ومساءلته عن البدايات التي يبنى عليها ويسكت عنها والاشتغال عليه بغية العلم به ، فالمهم في قراءة النص كيفية تشكّل الخطاب وآلياته ، واستراتيجيته في توظيف الدلالة<sup>(3)</sup> ، والخطاب النقدي ليس خطاباً برهانياً محضاً بل هو خطاب أدبي في الدرجة الأولى ، وهو ميدان معرفي ، وحقل فكري يجمع بين النظر والتطبيق ، لذا فإن قراءته تبدو متعددة الآفاق كثيرة المداخل عضيّة على الحصر القاطع ، وإذا كانت الدائرتان الرئيستان اللتان تدور فيهما القراءة تتمثلان في " الإفتتاح " و " التحديد " فإننا نجد أنفسنا أمام إشكالية تتمثل في التنقل بين الدائرتين وفقاً للذريعة التي يصطنعها الكاتب في حركته ضمن هذين الدائرتين .

إن قراءة الخطاب النقدي التراثي على وجه الخصوص تنطلق من إرث متراكم منذ بداية عصر النهضة ، فقد تعددت مناهجه وتشعبت مسالكه ، وعلى قارنه أن يتلمّس طريقه بين هذه الشعاب ووسط هذا الركام .

والنص خطاب تم الاعتراف به وتكريسه ، وأصبح ذا مرجعية يعتد بها ، والنص استخلاص للطاقة الإبداعية في بعده الأول ، فهو ذو أهمية خاصة ، لذا فهو يكتسب شرعية وجوده من هذا البعد ومن بعد آخر هو التوثيق ، ذلك أن الجهد الإبداعي سواء فيما يتعلق بالنص الأدبي أو البعد الفكري يقتضي نسبه إلى صاحبه وإسناده إليه وتوثيقه ، أما البعد الثالث فيتمثل في الكشف والإبانة ، فالنص كشف عن رؤية المبدع وإبانه عن تميّزه<sup>(4)</sup> .

غير أن النص في الخطاب النقدي الحديث يتجاوز ما ذكرناه إلى إشارات مهمة تساعدنا في دراستنا هذه ، لأن النص في المفهوم الشائع لا بد أن يكون ذا طول مناسب من حيث الكم ، في حين أن المحدثين يرون

أن النص غير محدد ، فقد يتمثل في جملة أو فقرة تؤدي غاية الرسالة التي تحملها ، بل يمكن أن يكون إشارة أو حركة طبيعية كما يذهب إلى ذلك السيميائيون<sup>(5)</sup>.

والنص الذي نقصده في هذه الدراسة ، هو ما تم اقتباسه سواء كان شعراً أو نثراً وتحليله من وجهة نظر الناقد ، بغض النظر عن مساحة هذا النص ، ومن الواضح أننا نقصد بالنص التراثي ما كان منسوباً إلى مرحلة تاريخية بعينها تسبق زمنياً ما عرف بعصر النهضة الذي اختلف على تحديد بداياته ، ولكن هذا الاختلاف ظل في نطاق محدود ، ويمكن اعتبار حملة نابليون على مصر نقطة على محيط أو منحني نصف دائري تتقارب محطّاته زمنياً بداية له .

والنص التراثي الذي تمت مقاربته في كتاب الخطيئة والتكفير للدكتور عبدالله الغدامي مقتطع - في الأغلب الأعم - من سياق نصي أطول منه ، وقد لا يتجاوز بيتاً من الشعر أو فقرة من النثر أو بضعة سطور ، وربما يصل إلى مجرد إشارة ، ومع هذا فنحن نتعامل معه وفقاً للمفهوم الذي أشرنا إليه لمعنى النص .

وإذا كان لابد لنا من تحديد مفهوم التراث فإننا لا نستطيع أن نخوض في عباب التعريفات المتكاثرة التي غصّت بها كتب المعاصرة وحسبنا أن نشير إلى ما يمكن أن يكون تعريفاً يحظى بإجماع العديد من الدارسين : فكلمة التراث تعني كل ما ورثه الخلف عن السلف في جميع ميادين النشاط الإنساني<sup>(6)</sup>. وقد حصرته - فيما سبق بحدود زمنية .

## النص الشعري :

في قراءته للنص التراثي الشعري نجد أن التركيز كان على

الشعر الجاهلي في القسم النظري والشعر العباسي في القسم التطبيقي ،  
ويأتي الشعر الأموي في آخر القائمة ، وأن جل الشعراء الذين استحضر  
نصوصهم الجاهلية من أصحاب المعقات عدا اثنين فقط ، وكان زهير بن  
أبي سلمى أكثرهم حضوراً ، وهو أوفر أقرانه من الجاهليين حظاً في عدد  
الأبيات التي استشهد بها ، وكان أكثر أبياته دوراناً في الكتاب قوله :

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من قولنا مكروراً

وقد استشهد به على جماعية الكتابة إنطلاقاً إلى جماعية القراءة  
ومبدأ الإشارة العائمة ، وإذا كانت قراءته لهذا البيت قراءة تأويلية  
تستجيب لمقتضيات الفكرة المطروحة ، فمن الواضح أن السياق التراثي  
لا يفضي إلى ما استنتجه الناقد ، بل يشير إلى الأزمة الإبداعية التي  
تجعل الابتكار من الصعوبة بمكان ، والناقد إذ ينادي بالتفسير من خلال  
السياق نجده هنا يتعامل مع البيت بمعزل عن سياقه ليقرر فكرة مسبقة  
يلتمس لها جذراً تراثياً .

ونلاحظ أن الدكتور الغدامي قد اهتم بقراءة زهير بن أبي سلمى  
في مساحة واسعة نسبياً إذا قارناه بغيره ، وأعتقد أنه التحدي الأكبر  
الذي واجه الناقد باعتباره شاعر الحكمة الذي تبدو أبياته في هذا المجال  
ذات إشارات محدّدة ، من هنا كانت قراءة الناقد له قراءة نقضية في  
إطار ما أسماه (جمل التمثيل الخطابي) فأورد جل أبيات الحكمة في  
معقته وحللها وكشف ما فيها من تناقض وفق رؤيته ، فهذه الأبيات ذات  
جمل تعتمد على (التمركز المنطقي) وهو اعتماد يعمي الشاعر عن حركة  
النص ويوقعه في تناقض مع نفسه بسبب التناقض بين منطقته ولغته<sup>(7)</sup>  
كما يقول ، بهذا يلجأ إلى القراءة التشريرية التي تقوّض الأساس الذي  
تقوم عليه هذه الأبيات ، ولعل الشاعر قصد بكلمة الظلم معنى آخر غير  
ما قصده الناقد في قوله " ومن لا يظلم الناس يظلم " وبالتالي نفى صفة

التناقض التي أثبتتها ، وربما كانت " لا " زائدة وفقاً لما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى " وعلى الذين يطيقونه فدية " لدى بعض المفسرين الذين يرون أن لا النافية محذوفة ، فلماذا لا نفترض أن " لا " زائدة ، وأن الشاعر اضطر إليها اضطراراً حتى يستقيم وزن البيت ، أو أن الظلم هنا إشارة عائمة تستدعي معنى يتجاوز الدلالة المعجمية بحيث يتسق مع مفهوم الظلم في سياقه الاجتماعي في تلك المرحلة التاريخية .

ومهما يكن من أمر فإن الناقد اختار هذا المنهج في قراءة النص لكي تستقيم فكرته عن جمل التمثيل الخطابي ، ولكي يبرر لنموذجه الذي اختاره (حمزة شحاتة) ما وقع فيه من وجود مثل هذه الجمل التي استبعدها الناقد أثناء دراسته لشعره .

ويأتي امرؤ القيس تالياً لزهير في الأهمية بين شعراء الجاهلية حيث استشهد به الناقد في خمسة مواقع<sup>(8)</sup>، جاء ذلك في معرض حديثه عن العلاقات الداخلية التي تتحرك في باطن البنية ومنها علاقة التضمين البسيط ، إذ تكون إحدى الجملتين متضمنة للأخرى والثانية حرة في مطلع معلقته : قفائبك من ذكرى حبيب ومنزل ، فكلمة (قفائبك) تستطيع الاستقلال بنفسها بينما تبدو : عبارة " من ذكرى حبيب ومنزل " معتمدة على سابقتها ، وهنا جاءت القراءة تمثيلية توضيحية محايدة بقصد تعريب المصطلح والأمثلة عليه ، وهي قراءة موضوعية ، وقد اختار الشاعر نصاً لامرؤ القيس بوصفه من أشهر شعراء العرب الجاهليين حتى يعطي لمثاله قيمة ، وغلب على اختياره لنصوص امرؤ القيس هذه السمة ، فجاءت قراءته له ذات صبغة توضيحية بوصفه نموذجاً جمالياً فاستشهد ببيتة :

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

على العلاقة بين الدال والمدلول بوصف الليل إشارة عائمة تحررت من إisar المعنى المعجمي مما يكسبها قيمتها الجمالية .

وحينما استشهد ببيت امرئ القيس :

وإن كنت قد ساءتكَ مني خليفة فسُلي ثيابي من ثيابك تنسل

في الجزء التطبيقي من الدراسة حيث الإنسلاخ من ملابس الخطبة مقارناً بين موقفه المتجاوز وبين موقف شحاتة حيث معنى التكفير . وهذه قراءة تعتمد على المقارنة فتتم عبر التداعي والاستدعاء، وهي قراءة تتكىء على التأويل لانتقاطها عن سياقها .

ويستحضر الشاعر امرأ القيس من خلال الباقلاني الذي وقف منه موقفاً ناقداً مقلداً من قيمته باعتبار أن هذا الموقف يمثل قراءة من قراءات متعددة ، على الرغم من أن الشاعر علم شامخ في التراث العربي، وهنا تأكيد لمبدأ التعددية في القراءة ، فالقراءة تجربة في تفسير إشارات النص .

أما عنبرة الذي يحتل المكانة الثالثة بعد زهير وامرئ القيس لدى الناقد فإن الشاعر يستدعي بيته " هل غادر الشعراء "مرتين مقروناً ببيت زهير " ما أرانا نقول " للتدليل على أن الشاعرية تنهض على مخالفة المؤلف ، وهو - هنا - يلجأ إلى تأكيد معنى سبق أن أكدّه ، لذا جاء الاستشهاد ثانوياً لا يحمل خصوصية " ما " يتميز بها عنبرة عن غيره .

ومن الواضح أن استحضاره لبيت عنبرة :

يا دار عيلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عيلة واسلمي

يؤكد ما ذهب إليه من أن استشهاد الناقد بعنبرة يأتي للتدليل على ظواهر فنية عامة ، لذا غالباً ما يكون رديفاً لغيره وضمن أكثر من شاهد ، فالبيت المشار إليه جاء في معرض الحديث عن جملة النداء كنهج مطروق لدى شعراء العربية أثناء تحليله لكافية شحاتة .

أما بقية الشعراء الجاهليين فقد ذكر كلاً منهم في موقع واحد فقط من الكتاب كعبيد بن الأبرص الذي أشار إليه في معرض حديثه عن " سر النمط " <sup>(9)</sup> ، والحارث بن حلزة اليشكري الذي استشهد بإحدى أبياته للحديث عن " اليأس " بوصفه إحدى الراحيتين ، وهو ما ورثه عن أجداده من الشعراء العرب كالحارث ، وكعب بن زهير الذي جاء ذكر " سعاد " في مطلع قصيدته التي مدح بها الرسول دليلاً على أن الشعراء في كل واد يهيمون وذلك أثناء تحليله لقصيدة " يا قلب مت ظمأ " <sup>(10)</sup> .

أما دريد بن الصمة الذي استحضر نصّه مرة واحدة <sup>(11)</sup> أيضاً من خلال نص طويل نسبياً فقد جاء به مستشهداً على مفهوم نقدي تمثّل في الجمل الأدبية ، وما يتعرض له هذا النص من انتهاك يفسده ناجم عن فصل أحد أبياته عن سياقه وهو :

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

فالببيت مفصلاً عن سياقه يمكن أن يصدر عن إمعة ، ولكنه في إطار هذا السياق لا يصدر إلا عن دريد بن الصمة الرجل الحكيم الداهية الذي رسم به مبدأ جماعية القرار .

وهكذا يتضح أن قراءة الناقد للنص الشعري الجاهلي كانت تسير في اتجاهين : الأول - تشرحي نقضي ، والثاني - تمثيلي يتفرع منه توجّه تأويلي في قليل من الأحيان لتطويع الشاهد للفكرة التي يطرحها الناقد .

وقد استمر هذان الاتجاهان في قراءته للنص الشعري التراثي في العصر العباسي ، ففي مناقشته لقضية الوحدة الموضوعية أشار إلى قصائد ابن الرومي حيث قال " وإن افتراض الوحدة الموضوعية في الشعر لأمر ساذج حقاً . وهل لك أن تتصور قصيدة من ثلاثمائة بيت



كقصائد ابن الرومي وتكون جميعها تدور في موضوع واحد لا تتجاوزه .  
كذلك فإنه حين تحدث عن ظاهرة تداخل القوافي لدى حمزة شحاتة أشار  
إلى قصيدة ابن زيدون مستشهداً بقوله :

ما للمدام تديرها عيناك فيميل في سكر الصبا عطفاك

وأثبت جدولاً يوضح هذا التداخل في القوافي بين شحاتة وابن  
زيدون والشريف الرضي وشوقي وأحصى عدد تداخلات قوافي شحاتة  
مع ابن زيدون فوجدها سبعة .

أما نص أبي تمام الذي استشهد به الناقد في موقعين<sup>(12)</sup> : أحدهما  
شعري والآخر نثري فجاءت قراءته لهما على سبيل التمثيل لظاهرة  
اختلاف قيمة الجملة اللغوية باختلاف سياقها مشيراً إلى عبارة " السيل  
حرب للمكان العالي " التي وردت في قوله :

لا تنكري عطل الكريم عن الغني فالسيل حرب للمكان العالي

فالسباق الشعري - هنا - أخرج هذه العبارة من معناها العادي  
المألوف إلى إحداث الأثر وتحريك المخيلة<sup>(13)</sup> .

وقد استبدل الناقد الإشارة إلى (معارضة شوقي للبحري)  
بالأمثلة الغربية التي أتى بها روبرت شولز حيث يتسرب نص إلى داخل  
نص آخر كما تسربت قصيدة البحري التي أنشدها عند وقوفه على إيوان  
كسرى إلى سينية شوقي في قصر الحمراء .

كذلك فإنه أشار إلى تقليد معروف في مطالع الأبيات لدى  
الشعراء العرب القدامى مستشهداً بقول بشار :

يا قوم أذني لبعض الحمي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحياناً

في معرض تحليله لبعض قصائد شحاتة<sup>(14)</sup> .

وفي قراءته لنص المتنبي الذي يحتل المرتبة الأولى في

استدعائه للنصوص العباسية في الجزء النظري نجده يشير إلى (واحر قلباه) في معرض حديثه عن البنية بوصفها تفسيراً لسر الإبداع<sup>(17)</sup>، ويذكر بيت المتنبي :

أعيذها نظرات منك صادقة أن ترى الشحم فيمن شحمه درمُ

في إشارته إلى أن العمل الأدبي تتحكم فيه عوامل الغياب ، وأن بيت المتنبي الذي أطلقه مطلقاً في الهواء معتمداً على فهمنا لأبعاد الإشارات فيه ، فهو لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول ، ولكنه يريد أن نفهم الغائب عنه<sup>(15)</sup>.

وفي هذا السياق يشير إلى بيت المتنبي " أنام ملء جفوني عن شواردها .. إلخ " تحت عنوان تفسير الشعر بالشعر حيث التفسير والقراءة الإبداعية للنص ، فالسهر والاختصام إشارتان إلى تعدد القراءات ، من هنا يعمد الناقد إلى التأويل في قراءته لنص المتنبي بما يتفق مع هذا المفهوم<sup>(16)</sup>، ويستشهد بالبيت نفسه في موقع آخر إشارة إلى موت المؤلف وبقاء إشعاعه الأدبي<sup>(17)</sup> ويستشهد بنص نثري معروف للمتنبي ممثلاً في كلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر للصحرء) يؤكد مبدأ جماعية النص في مقابل مقولة بارت " إنني أكتب لأنني نسييت "<sup>(18)</sup>.

ويستشهد بقول المتنبي :

أبوكم آدم سن المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان

على وراثته الخطيئة في حديثه عن النموذج لدى حمزة شحاتة :

" يصفه بأن وارث الخطيئة عن أبيه المتنبي ، فوراثة الخطيئة ليست حكراً على شحاتة ، فمن قبل شحاتة كان المتنبي وكان المعري

يصطلي نار الإحساس بالخطيئة " ولكن المعري حسم الموقف تماماً بإدانتة له وقرر البراءة لنفسه كما يقول الناقد وذلك في قوله :

هذا جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد<sup>(19)</sup>

وفيهما يشير إلى تداخل نص المتنبي مع نص شحاتة في قوله :

أبا المسك هل في الكأس شيء أناله فإني أغنى منذ حين وتطرب

ويقول شحاتة :

يا بنت حواء هل بالذن باقية تغني فيشربها من ليس ينساك

كما يتداخل مع نص الشريف الرضي على نحو واسع النطاق مما جعله يورد قصيدته تحت عنوان " ما أمرك وما أحلاك " التي مطلعها :

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وهي تقع في ثمانية عشر بيتاً حيث تتداخل مع قصيدة " غادة بولاق " التي تقع في تسعة وتسعين بيتاً ومطلعها :

ألهمت والحب وحي يوم لقياك رسالة الحسن فاضت من محياك

وقد عالج هذا النص في إطار حديثه عن النصوص المتداخلة لدى شحاتة ، وخصها بدراسة تحت عنوان " مداخلة شحاتة مع الشريف الرضي " ، فأشار إلى تداخل القوافي ، وكذلك الوزن " البسيط " ونغمة القول الحجازي الرقيق ، وهو يتخذ من القوافي مدخلاً لكشف هذا التداخل النصوصي ، فالقصيدة مقفّاة بكلمات تنتهي بروي الكاف المجرورة على وزن " فعن " ، ويقرر أن ثمة مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضي ثم يعمد إلى شرح مداخلات القصيدتين ، وما يتناص معهما من سواهما من القصائد مستعيناً بلوحة الناقد الأمريكي التشريحي

بلوم (لوحة التلقي) "Scene of instruction"، ويصف المداخلة بأنها ستكون محك احتكام نقدي خطير جداً ، فالشاعر يقف في مواجهة سافرة مع قصيدة مغروسة في قلب الموروث الشعري للقارئ ، مما يجعله يمثل خطورة كبيرة على المبدع بقدر ما هو مد حضاري واسع له ، وهنا يكشف الناقد عن موقف تجاه النص التراثي في تداخله مع النص الحديث تنطلق منه قراءته لهذا النص ، فالنص الحديث مُعرض للهزيمة من قبل النص التراثي ، من هنا يمكن تفسير سقوط الكثير من الشعر العمودي المعاصر .

وقد وقف الدكتور الغلامي عند نص الشريف الرضي ، ونص شحاتة ثلاث وقفات مفصلة منطلقاً من مفهومات نقدية حديثة تتمثل في إشارته إلى أن هذا المصطلح " النصوص المتداخلة " اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل : بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير ، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر ، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى ، ويرى الناقد أن ما عرف بالمعارضات يندرج في إطار المداخلات ويستبدل بأمثلة شولز أمثلة عربية من المعارضات كمعارضة شوقي للبحترى ومعارضات (يا ليل الصب) مشيراً إلى أن تداخل النصوص يحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً في تداخلاتها .

أما الوقفات الثلاث التي أشرنا إليها فتتمثل في جملة النداء حيث يستكشف التداخل التام في التركيب النظمي لهذه الجملة في القصيدتين ، ويعمد إلى تتبع إشارة " ظبية " التي وردت في قصيدة الشريف الرضي في مستهل البيت الأول في مجالين : المجال العاطفي الحجازي والمجال النموذجي ، ويذهب بعيداً في اعتبار ظبية فيها من سمات حواء ما قبل التفاحة ، فهي صورة للمرأة أنوثة ومفهوماً ، وكذلك إشارة البان .

والوقفـة الثانية تتمثل في تداخل القوافي ، ويعتبر إشارات القوافي أقوى الإشارات لإحكام البناء الصوتي وسلطان الروي في اختيار الكلمة وتضافر صوت المروي مع الوزن ، وهنا يتوقف الناقد وقفة إحصائية عند عدد من القصائد للشريف وابن زيدون وشوقي .

أما الوقفة الثالثة فتتمثل في علاقة التشريح بين القصيدتين ، وهذا المحور يبرز منهج الكاتب في قراءة النص التراثي من جديد إذ يرى أن علاقة التشريح (أخذ وعطاء) وأن قصيدة الشريف الرضي يعاد استكشافها مجدداً من خلال قراءتنا لقصيدة حمزة شحاتة ، فالعلاقة بين القصيدتين علاقة تطورية متشابهة وبناءة فهما يتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما ، وهذا يعود إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته وذلك من أجل الوصول إلى النص التام .

ومن الواضح أن الناقد لا يتعاطف تعاطفاً تاماً مع قصيدة الشريف بل يعمد إلى إبراز جوانب سلبية فيها تفضي إلى إرساء معالم معيارية نقدية طالما هاجمها النقد الحديث ، فهو يشير إلى النغمة الخطابية الثابتة الإيقاع من حيث تركيبها اللغوي حيث الاعتماد على الجمل المسطحة في مقابل ما تتميز به قصيدة شحاتة فإنها تأخذ بأسباب التمدد والانفتاح الفني ، فهي تطلق أمداء الجمل ببعث الحركة فيها .

ومن الملاحظ أن وعد الناقد بالكشف عما منحه نص شحاتة للنص التراثي لم يتحقق ، بل إن المقارنة كانت لصالح النص الشحاتي على حساب نص الشريف الرضي ، وبالتالي ظل هذا النص أسير رؤية تفضيلية منحازة للنص الحديث على حساب النص القديم ، ولعل طول قصيدة " عادة بولاق " قد أتاح لحمزة شحاتة أن يتجاوز نص الشريف بالإضافة والتعديل ، مما لا يجد معه الناقد مندوحة من هذه القراءة التفضيلية شبه المعيارية .

ومهما يكن من أمر فإنه من الملاحظ أن التركيز على قراءة النص التراثي الإبداعي جاءت في ضوء قراءة النص الحديث ، وجاء جلها في الجزء التطبيقي وأقلها في الجزء النظري وذلك من حيث مساحة المعالجة .

وقراءة النص الشعري الرئيس متمثلاً في نص الشريف الرضي جاءت قراءة تحليلية تشريحية قامت على نقض بعض المسلمات النقدية الخاصة الموروثة من النقد القديم ، فالإيقاع الذي استهوى هذا النص تم نقضه ، وكذلك ما وصفه بالجمل المسطحة .

أما النص الشعري الأموي فهو شبه مغيب عدا بعض الإشارات التي تسمى إلى مسألة التداخل النصوصي الذي عرف في المصطلح النقدي القديم بـ (السرقعة) ، فقد استشهد الناقد بقول الأخطل: " نحن - معشر الشعراء - أسرق من الصاغة " (20) .

وكذلك الاستشهاد ببيتين للراعي النميري أراد أن يثبت من خلال تعليق عبدالملك بن مروان عليهما أن فصحاء العرب أقاموا علماً لجماليات النص ، وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره (أي أثره) وما خالف ذلك أخرجوه عن الأدب وهذان البيتان هما :

أخليفة الرحمن إنا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا  
عرباً نرى لله في أموالنا حق الزكاة منزلاً تنزيلاً

حيث عقب عبدالملك بن مروان بقوله (ليس هذا شعراً ، هذا شرح إسلام وقراءة آية) (21) .

وليس من شك أن الحديث عن علم لجماليات النص أمر مبالغ فيه ، وهو يأتي في معرض منهج القراءة الذي يعمل على تنمية الدلالة وتطويرها بل وتأويلها بما يتسع بدائرتها إلى أكثر مما تحتمل ، فلا شك

أن إشارة عبد الملك بن مروان تشير إلى أن هؤلاء الفصحاء الذين وصفهم بهذا الوصف يدركون أن جمال النص يتجاوز المضامين المباشرة إلى النسيج اللغوي وتشكيله تشكيلاً جمالياً ، ولكن دون أن يصل ذلك إلى إرساء علم لجماليات النص ، كما أشار إلى عمر بن أبي ربيعة في إطار حديثه عن المعنى الضمني حيث أن كلمة (امرأة) عنده تحمل معنى ضمناً مختلفاً عما هو الحال بالنسبة العقاد مثلاً<sup>(22)</sup>.

ولعل احتفاء الدكتور الغدامي بالنص العباسي ناجم عن تأثر نموذج شحاتة به وتداخله معه ، فضلاً عن أنه يحتل مساحة واسعة في المشهد الشعري العربي القديم بعامه ، وتشكل نماذجه الشعرية موروثاً جمالياً يُعَدُّ به ، فضلاً عما لقيه من اهتمام النقاد القدامى ونقاد عصر النهضة وما تركه من أثر في الشعر العربي المعاصر ، وقد بدأ تعامله مع هذا النص في قراءته له وثيق الصلة بالجانب التطبيقي .

## النص اللغوي

استشهد الغدامي برأي ابن جنّي اللغوي النحوي على " انكسار النمط " بوصفه وظيفة فنية عالية ، حيث طرب كثيراً عندما لاحظ أن غيلان الربيعي قد أقوى في أحد أشطر أرجوزة له فوصف هذا الإقواء بأنه يدل على قوة الشاعر وشرف صناعته ، وقد وصف البيت الذي خرج فيه عبيد بن الأبرص عن النسق بأنه أفخر ما في القصيدة ، ويشير الناقد إلى أن ابن جنّي فطن إلى أن كسر النمط دليل على طبع الشاعر وأصالته ، وذلك لكي يدلل على أن الانكسار في قصيدة (جدة) لشحاتة دليل على شاعريته ، فراح يتتبع مواطن هذا الانكسار في بقية القصائد .

ويستشهد بقول لغوي آخر هو ابن فارس على مثل هذه

الظاهرة ، فيما نسميه (مداخلات الإبداع) حيث وقع الحافر على الحافر ، فهو يقول : " الشعراء أمراء الكلام يقدمون ويؤخرون ويؤمنون ويشيرون ويختلسون يعيرون ويستعيرون " (23)، ومن الواضح أن في النص ما يؤيد ظواهر عدة منها كسر النمط المعتاد في الكلام ، والتداخل مع النصوص الأخرى في أوله " ويختلسون ويستعيرون " ، وهو ما أراده الناقد ، بينما الجانب الأوضح هو انكسار النمط من حيث الإشارة إلى التقديم والتأخير وما إلى ذلك .

ويستشهد بألفية ابن مالك بوصفها تحتوي على أنظمة بنيوية رغم أنها منظومة نحوية ، شأنها في ذلك شأن ميمية المتنبي في سيف الدولة مذكراً أن الأبنية لا تسبق الإبداع ولكنها نتيجة له .

ويستشهد بالأخفش اللغوي النحوي على مفهوم القافية بوصفها الكلمة الأخيرة في البيت (24)، وذكر الخليل بن أحمد مشيراً إلى أن شعره من أسوأ الأشعار لأن عقله يطلب خياله ، كما يفعل علماء اللغة من الشعراء ونقل عن " المفضل الضبي " قوله : " إن علمه بالشعر منعه من قوله " (25) .

ويستشهد بالمبرد على " استعارية النص " حيث يقول ، والتشبيه أكثر كلامهم ويستشهد بهذه العبارة في موضع آخر دلالة على الطاقة التخيلية التي هي مناط الشاعرية .

ومن الواضح إن قراءته للنص النحوي أو النص اللغوي بعامة قراءة تنكئ على المعطى المعرفي الذي يتجسد في المستوى الأول من مستويات الرسالة اللغوية ، لأن طبيعة هذا النص لا تحتمل أكثر من ذلك ، غير أن الناقد يطور هذا المعطى ليعطيه طابعاً نقدياً يقترب من حدود النظرية في حين لا يتجاوز الرأي المخصوص الذي يتعلق بنص بعينه وليس نظرية عامة .



من ذلك - أيضاً - حديث المبرد عن التشبيه وأنه أكثر كلام الشعراء " والتشبيه أكثر كلامهم " حيث استشهد به في مقام الحديث عن استعارية النص ، وربما كانت تنمية المستوى الأول للدلالة تفضي إلى قريب من هذا ، ولكنها لا تبوح بالمعنى الحديث لاستعارية النص . أما تفسيره لهذه العبارة على أنها دلالة على الطاقة التخيلية التي هي مناط الشاعرية فإنها تنتمي إلى هذا المنهج في تنمية الدلالة والاقتراب بها من هذا المعنى ، ولكن يظل استشهد الناقد في الدائرة الدلالية ذاتها .

وليس من شك أن بيئة اللغويين ظلت مصدراً مهماً من مصادر التأسيس للنظرية النقدية ، وربما كانت بعض ملاحظاتهم عن الانحراف عن رتبة القول وهو ما أسماه الناقد (كسر النمط) والانحراف عن المؤلف في تراكيب الجملة كالتقديم والتأخير والإثبات والحذف وما إلى ذلك بالإضافة إلى الاقتباس والتضمين في إطار ما عرف بمبحث السرقة، ولكن ما أفضت به قراءة الناقد لهذا النص لم تتجاوز المؤلف مما يخدم مباحثه النظرية في الكتاب ، كذلك فإن هذا النص اللغوي ظل عاماً لا يعتد به في إطار التأصيل لمعطيات النظرية النقدية الحديثة، وظل استشهاده بالنص اللغوي والنحوي محدوداً وفي مجال معين ، وربما كان أضيق النصوص مجالاً إذا قيس بالنص الإبداعي أو النص النقدي أو الفلسفي.

## النص النقدي :

يعتبر حازم القرطاجني أكثر النقاد القدماء حضوراً من خلال نصوصه في كتاب " الخطيئة والتكفير "، وهو يبدو الناقد الفذ ، لذا تأتي قراءته له تأصيلاً لسبق النقد العربي إلى بعض المفاهيم الحديثة ، من ذلك إشارة الدكتور الغدامي إلى تلميح القرطاجني ببعض عناصر الاتصال اللغوي قبل ياكبسون بـ 700 عام ، واستحضاره لنص مقتبس من كتابه

"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" يتحدث فيه عن الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في أنها في النفوس فيفسر عبارة " ما يرجع إلى القول نفسه " بـ (الرسالة) وما " يرجع إلى القائل " (بالمرسل) " وما يرجع إلى القول له : بـ (المرسل إليه)، "وما يرجع إلى المقول فيه " بـ (السياق)<sup>(26)</sup>، والمفاهيم التي أشار إليها الناقد في مجملها تفضي في المستوى الدلالي الأول إلى ما ذكر غير أن "المقول فيه " هو موضوع الرسالة وليس سياقها ، هذا الموضوع الذي ينبغي أن يتجاوب مع ما يعانيه المتلقي في لحظة تلقيه القصيدة ، من هنا كان حديث الناقد عن السياق قفراً فوق المفهوم المعطى من خلال النص في سياقه العام .

أما التركيز على اللغة بوصفها لب التجربة الأدبية وحقيقتها<sup>(27)</sup> فلا يبدو أن الدكتور الغامي فسرها على الوجه الذي أراده الناقد ، فهي لديه بمثابة الوسيلة وليست الهدف ، لذا يشترط إبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيئته ومناسبته لما وضع بإزائه ، الأمر الذي يؤدي إلى أن يصير القول في الشيء المقول فيه مقبولاً عند السامع لكون هذا القول محاكاة وتخميلاً .

كما استشهد بنص للقرطاجني لتأكيد الفرق بين شعرية الشعر والقول الشعري مشيراً إلى اتفاقه مع الفارابي في هذه الناحية ، وهنا أشار إلى أن هذه النصوص لا بد أن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في نظرية البيان تؤدي بنا لمجaraة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم<sup>(28)</sup>، ويؤكد مفهوم الإشارة الحرة من خلال الحديث عن التخيل ويفسره بتحويل العالم إلى خيال<sup>(29)</sup>، والتخيل عند حازم القرطاجني أبعد مدى من هذا التفسير ، فالعملية التخيلية تتم في رعاية العقل ، بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المتخيكة مادته الجزئية

ثم يعرضها على عقله أو يتركها لما أسماه حازم بالقوة المائزة والقوة الصانعة .

ويستدعي نصاً للقرطاجني يتعلق بالتمثيل الخطابي لغرض تكثيف الدلالة الشعرية في البيت كجزء من إحساس المنشئ بهذه الحاجة حيث ترفع درجة التخيل :

" فالأقاويل بهذه الصفة خطابية بما يكون منها من إقناع ، شعرية بكونها مكتسبة بالمحاكاة والخيالات "(30).

ويشير إلى سبق حازم في الحديث عن الدالتين : الصريحة والضمنية حيث قسم الدلالة إلى (دلالة إيضاح ودلالة إيهام ودلالة إيضاح وإيهام معاً)<sup>(31)</sup> ويستدرك قائلاً " ولسنا نزعم أن القرطاجني عنى تماماً ما نعنيه في الدالتين الصريحة والضمنية ، ولكننا نطمح وبحق إلى تفسير مصطلحات أستاذنا بمفهوم يأخذ بما اكتسبته المعرفة الإنسانية من تطور كان القرطاجني أحد رواده الأول .

وهنا يتضح موقفه المتمثل في تنمية الدلالة (دلالة النص) وتطويره ليتناسب مع معطيات النقد الحديث ومقولاته ، ومن هذا المنطلق يتعامل مع مقولات عبد القاهر الجرجاني إذ يستدعيه عبر نظريته عن النظم حيث تتضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيداً عن قيد المدلولات ، ويرى أن فكرة النحوية التي طرحها قريبة من هذا المفهوم ، فهو قد دعا إلى إحلال النحوية محل السيمولوجية وذلك كأساس لعلم الكتابة التي تفضي إلى الأثر<sup>(32)</sup>.

ويرى الدكتور الغدامي - في موضع آخر - أن عبد القاهر يأخذ بمبدأ الأثر حين يطلق على مبحث السرقة (الاحتذاء)، والأثر نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة) وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى

بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها ، فالاحتذاء يسلك نبضه مساراً يحذو فيه مسار إشارات سابقة<sup>(33)</sup>. ومن الواضح أن مفهوم الاحتذاء يقترب من مفهوم التداخل النصوصي الذي يفضي إلى الأثر وهو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ، وهو التشكيل الناتج عن (الكتابة) حتى تبرز القيمة الشاعرية للنص وتصبح الكتابة سابقة حتى للغة على حد تعبير الدكتور الغدامي ، فالأثر وحده نظرية في فكرة النحوية ، فهو يتحرك من أعماق النص متسرباً من داخل مغاوره ليشعل طاقاته ، والناقد يربط بين الأثر والتكرارية وتداخل النصوص ، ولكنه لا يتوقف طويلاً عند علاقة النظم لدى عبدالقاهر بهذه الظاهرة (الأثر) إذ يبدو النظم مجرد تداع تذكر به فكرة النحوية .

وفي استدعائه لنص الجاحظ " المعاني مطروحة على الطريق " يعتبره إشارة جوهريّة جمالية للنص في اتكائه على فنية اللغة وارتفاعها عن مستواها المألوف لتعطيها قيمة جمالية ، أما المضمون فلا قيمة له ، وفي هذا وقوف عند المستوى الأول للمدلول .

ويستدل بقول الجاحظ في كتاب الحيوان : " إن الشعر غير قابل للترجمة لأن الشعر شيء في اللغة وما تشير إليه ، وليس في الكلمات وما تدل عليه " إلى أن النص الأدبي في حقيقته كينونة من الإشارات ليس لها إلا أن تشير ، وهنا يبدو التمييز بين المدلول أو المعنى الذي يمكن أن يؤدي بالترجمة والإشارة التي ترتبط بالبناء الصرفي والصوتي للكلمة ، وقراءة الناقد لهذا النص قراءة موضوعية ، وقد جاء في معرض حديثه عن جماعية اللغة حيث الدوافع النفسية والثقافية والاجتماعية لهذه اللغة .

ويأتي استدعاؤه لنص أبي هلال العسكري رديفاً لغيره من النقاد واللغويين ففي المرة الأولى التي أشار فيها إلى قوله " الاستعارة أبلغ من

الحقيقة " كان يستعيد فيها قول المبرد " والتشبيه أكثر كلامهم " في الحديث عن استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة .

أما في المرة الثانية فقد كرر العبارة السابقة مع عبارة المبرد نفسها في موقع آخر يتحدث عن إطلاق الكلمة كإشارة محتملة بالإحراف الأسلوبى .

أما الباقلاني فلم يستشهد به إلا مرة واحدة للتدليل على أن قراءته لمعلقتي امرئ القيس وزهير إنما كانت دليلاً على مشروعية تعدد القراءات .

ومهما يكن من أمر فإن النص التراثي النقدي يحتل مكانة مهمة لدى الدكتور الغدامي في كتابه " الخطيئة والتكفير " لا في المساحة ، بل فيما يتعلق بالقضايا المثارة ، فهو قد ناقش من خلال هذا العدد المحدود من النصوص القصيرة قضايا في غاية الأهمية : عناصر الاتصال اللغوي، واللغة بوصفها لب التجربة الشعرية والشعرية والتخييل وجمل التمثيل الخطابي والإشارة الحرة ، والدلالة الضمنية والتصريحية والأثر والتداخل النصوصي واستعارة النص وما إلى ذلك من المسائل النقدية الجوهرية في الكتاب ، وهي قراءة استثنائية تقوم على تنمية الدلالة واستنطاق النص بما يتوافق مع القضايا المطروحة ، وقد غلب على الحوار مع هذه النصوص النزعة النظرية ، وهو ما يتسق مع المعطى النصي .

## النص الفلسفي

أما النص الفلسفي فهو يلتقي بالنص النقدي ، وقد عمد الناقد إلى استدعاء هذا النص لثلاثة من الفلاسفة هم : الفارابي وابن سينا

وابن رشد ، ووقف عند مصطلح التخيل وهو يتصل اتصالاً جوهرياً بفلسفة الجمال ، وهو مصطلح شرحه القرطاجني فيما سبق مركزاً على الأثر الذي يحدثه النص الأدبي ، وكان أوفر الثلاثة حظاً من الاهتمام ابن سينا حيث أشار إليه سبع مرات في كتابه ، متحدثاً عن سبقه للنبويين المحدثين في مسألة " الاختيار " التي وصفها بأنها علاقات غياب حيث أسماها ابن سينا " المشكلة " <sup>(34)</sup> وقسمها إلى تسعة أقسام ، وبعد أن أبدى حماساً شديداً في قراءته للنص المشار إليه حول (المشكلة أو ما إلى أنه إنما كان يتحدث عن المشكلة في حالة الحضور ، وهذا يشبه علاقة التأليف بينما الغرض في هذه الفقرة يتجه نحو علاقات الغياب (الاختيار) وموحياتها ، وهو شيء لم يصل إليه ابن سينا)، وهنا يراجع الناقد موقفه فيلغي ما سبق أن أشار إليه من ريادة ابن سينا لهذا المجال قبل البنيويين ، ويعلل ذكره لأمثلة ابن سينا باستجابتها لدواعي الموضوع استئناساً منه بالتراث وتلمس كوامن جذوره فما عليه إلا تفسيره على المفهومات الحديثة .

ويستدعي ابن سينا في نصه المتعلق بدلالة اللفظ، حيث أن اللفظ بنفسه لا يدل البتة ، فدلالته إنما تكون بإرادة اللفظ <sup>(35)</sup> . ويقرأ هذا النص بوصفه دالاً على مفهوم اعتبارية الإشارة ، وهو ما يمكنها (أي الإشارة) من التحول الدلالي ، ولكن هذه القراءة لا تفضي بما أراده الشيخ الرئيس الذي تحدث عن تعيين الدلالة وتحديد إرادة اللفظ لها، إذ يقول : فكما اللفظ يطلقه دالاً على معنى كالعين على الدينار فيكون ذلك دلالة ، كذلك إذا أخلاه في إطلاقه عن الدلالة بقي بغير دال " في حين يتحدث الدكتور الغدامي عن الدال بوصفه موحياً بدلالات لا حصر لها ، وهو ما لا يفهم من نص ابن سينا . وهنا تتضح النزعة التأويلية إذ يبدو الاجتزاء واضحاً عندما يربط في حديثه بين اعتبارية الإشارة والسمات التي تختص بها البنية من شمولية وتحكم ذاتي وتحول .

وهو في قراءته لنصوص ابن سينا يستشهد ببعض أمثاله التي يضربها في مجال آخر كاستشهاده على عجز القارئ عن القراءة الصحيحة بسبب افتقاره إلى مهارة القراءة لفقر معجمه اللغوي بما ضربه ابن سينا حول (من لا يتهياً له أن يتخذ من الخشب كرسيّاً فإن ذلك ليس لأمر في نفس الخشب ، بل لأمر في نفس الصانع)<sup>(36)</sup>.

ويستدعي الفارابي في حديثه عن القول الشعري وتمييزه عن الشعر<sup>(37)</sup>، مستدلاً بذلك على أن لكلمة (شعري وشعرية) دلالات فنية تفتت بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا ، ولكنها لم توفق بمسار تطورها ويتبناها ، ويرى أنه حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاعة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم ، ويتخذ من ذلك مقدمة لطرح مصطلح (الشاعرية)، ويستحضر النص الخاص بالقول الشعري لدى الفارابي عند حديثه عن أعمال الفارابي تحت عنوان (انطلاق المدى)<sup>(38)</sup>.

أما ابن رشد فلم تحظ نصوصه بشيء من اهتمام الناقد بل أشار إليه إشارة عابرة عند حديثه عن الفلاسفة النقاد كالفارابي وابن سينا .

وقد أطلق الغدّامي على هؤلاء الفلاسفة اسم " الفلاسفة النقاد " على الرغم من أن جهودهم النقدية ظلت محدودة جداً لا تتجاوز الآراء العابرة وهذا ما تشهد به قائمة المؤلفات لكل منهم ، فابن سينا الذي بلغت مؤلفاته ما يقرب من سبعة عشر كتاباً لم يتناول فيها ما يتصل بالأدب إلا في القسم الخاص بالشعر من كتابه (الشفاء).

والفارابي لم يحظ الشعر لديه إلا برسالة صغيرة في قوانين الشعر وذلك من بين مؤلفاته التسعة والعشرين ، أما ابن رشد فهو فقير في إنتاجه الخاص بالأدب<sup>(39)</sup>.

ومع هذا فإن آراءهم حول قضايا نظرية تقع على التخوم الفاصلة بين الفلسفة ونظرية النقد كالتخييل والمحاكاة على جانب كبير من الأهمية لاطلاعهم العميق على الفلسفة اليونانية .

من هنا جاءت استشهاده بأقوالهم بحثاً عما يمكن أن يسند رأيه في تأصيل مسألة نقدية حديثة ، أو اقتناص لومضة شاردة من هنا أو من هناك ، ويبدو أنه استطاع أن يحصل على نصوص قليلة لها قيمة كبرى في تدعيم موقفه ، وخصوصاً فيما يتعلق بالجانب الخاص بـ (اللفظ والمعنى) و(التخييل والشاعرية) وهي موضوعات عرض لها النقاد والفلاسفة كما أسلفنا .

وقد عني الناقد بأبي حامد الغزالي عناية واضحة إذ ورد ذكره في أكثر من ثماني صفحات<sup>(40)</sup>، وفي موضعين مهمين ، أولاهما حين تحدث عن العناصر التي تركز عليها السيمولوجيا وهي العلامة والمثل والإشارة ، حيث توقف عند الإشارة التي تتكون من " دال " هو الصورة الصوتية و(مدلول) وهو المتصور الذهني لذلك الدال ، والعلاقة بين الدال والمدلول لدى الغزالي تتحرك على أربعة محاور ، وهو يعرف الكلمة بأنها " صوت دال بتطواطؤ " ، واعتبر الناقد أن الغزالي قدم حلاً لمعضلة الدال والمدلول قبل السيميولوجيين الفرنسيين ، فقد كرر ، هذا الحل ومجّده شولز باعتبار الإشارة تتكون من صورة صوتية وتصور ذهني أي دال ومدلول ، كذلك فإن بارت لم يفعل أكثر من اقترابه من تعريف الغزالي فهو حين يرى الإشارة صوتاً وأنها اعتباطية تقوم على التدريب الجماعي، وهو ما قرره الغزالي حين أشار إلى هذه الاعتباطية بالتواطؤ، كذلك فإن الغزالي علّل مصطلح الاستعارة بقوله (وخصص باسم المستعار لأن العارية لا تدوم) فهي تحول دائم لإشارة ، وكرر موقف الغزالي من الإشارة في تعريفه للغة في موضع آخر ص 292 .



أما الموقع الثاني فيأتي عند حديثه عن قصيدة (جدة) لحمزة شحاتة في محاولة استكشاف رحلتها (أي الإشارة) من العدم إلى الوجود متكناً على رباعية أبي حامد الغزالي التي أشار إليها : الوجود للأعيان والتصور للأذهان واللفظ والكتابة ، فيعتبر الوجود العيني جملتين في البيت الأول حيث الصوت هو رمز للمتصور الذهني ثم جملة الإشارة الحرة في اللفظ الذي شبهه بحالة الولادة ثم الوجود الكتابي .

وأبو حامد الغزالي ليس لغوياً ولا ناقداً ولكنه - على الرغم من مهاجمته للفلاسفة - أقرب إلى روح الفلسفة، والناقد في قراءته لنص الغزالي أراد أن يستدل على مسئلة لدى اللغويين المعاصرين تتمثل في اعتبارية الدلالة .

ومن الواضح أنه عمل على تنمية الدلالة وتوليد المعنى واستخراجه من الإضمار إلى الظهور وبلورته ، فهو حين يستدل على الإشارة الحر بحديث الغزالي عن الاستعارة بوصفها تعطي معنى كالعارية التي لا تدوم ، إنما يقتنص ومضة تلوح من بعيد في أفق الدلالة ثم يعمل على تميمتها ، فليس معنى (العارية) موحياً بالتغير المستمر وفقاً لتغير القارئ ، وإنما بمعنى الاقتراض الذي يبقى لدى المستعير حتى تنقضي الحاجة إليه .

## النص الفقهي

أما النصوص الفقهية التي أشار إليها الناقد فتتجلى في معرض حديثه عن حمزة شحاتة الذي كان يحرص على قراءة المحلي لابن حزم والمغني لابن قدامة ويرجع إليهما في الفتاوى ، وذلك كما حدث عندما استفتى الشيخ محمد بن مائع في مسألة فقهية ، فعاد ورجع إلى الكتابين المذكورين .

ويستدعي نص ابن القيم (الحياة منام ، والعيش فيها حلم ، والموت هو اليقظة)<sup>(41)</sup> وذلك أثناء حديثه عن النموذج ، حيث يتحدث عن صور الحياة الست ، حيث تورط حمزة شحاتة مع الحياة كما يقول فوقع في الخطيئة ، والخطيئة والتكفير تمثل قطبين تتحرك العناصر الستة التي تمثل النموذج في مجالهما على حد تعبيره " ، ويشير إلى ابن القيم في خلال حديث شحاتة عن الحياة بوصفها سجنًا للآدمي " فالموت هو الذي يعطي التفسير للحياة ، وهو اليقظة التي تحدث عنها ابن القيم ، ويكرر هذه الإشارة عندما يتحدث عن لحظة وفاة شحاتة (رحمه الله)<sup>(42)</sup> وتأتي معظم النصوص الدينية في هذا الاتجاه فهي في محور النموذج وما يتصل به وبآرائه في الحياة والموت فقد استخرج ثلاثة محاور لقطبي النموذج الرئيسيين (محور التحول - الثبات) و(محور الشعر - الصمت) و(محور الحب - الجسد)<sup>(43)</sup>.

ولعل هذه النصوص الدينية ذات الطابع الفقهي كانت الجدار الذي سند به الناقد مكونات النموذج باعتباره بناءً فكرياً فلسفياً ، فنواة الفكرة التي نهض عليها النموذج قصة " حواء وآدم " عليهما السلام ، فحواء - كما يقول المؤلف - هي اللحظة الحساسة في تاريخ البشر منذ تواجه معها آدم على مشهد التفاحة وهي تقدمها له ليأكل منها ، فضعف أمامها ناسياً تحذير الله سبحانه وتعالى فأكل الحرام ، فالخطيئة طريق الهبوط إلى الأرض (المنفى)، والتكفير طريق العودة إلى الفردوس.

من هنا كانت النصوص الدينية محور الاهتمام في هذا الجزء من الدراسة ، ولم تكن الإشارة إلى نصوص ابن حزم وابن قدامة وغيرهما هي مناط الاهتمام فحسب ، بل كان الاستشهاد بالآيات القرآنية الكريمة والأحاديث الشريفة أيضاً ، ولكن النص القرآني والنص النبوي لا يقعان في صلب هذه الدراسة . وحسبي أن أشير إلى أن الدائرة التي ظل يتحرك

فيها النص الفقهي هي دائرة النموذج في بعده الفكري الفلسفي ، وليس الفكر النقدي .

وإذا كان جهد الناقد الرئيس في كتابه " الخطيئة والتكفير " قد انصب على تأصيل بعض المفاهيم الحديثة في التراث وتكريس منهج المقاربة للنصوص الإبداعية على أسس واضحة استئناساً بالتراث أي طرداً للوحشة الناجمة عن التعامل المباشر مع مصطلحات مستقاة من النقد الغربي كما يقول في كتابه " ثقافة الأسئلة " <sup>(44)</sup> لكي يتكلم النقد بالعربية " مشيراً إلى قول أعرابي للأخفش : أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا " ، وإذا كان هذا الاستئناس ومحاولة طرد الوحشة كان هدفاً في ذاته في كتاب " الخطيئة والتكفير " فإنه يتحوّل إلى محاولة صياغة مشروع نصوسي يتحرك بمصطلحات عربية وبمفاهيم عربية ، من أجل قراءة نصوص في اللغة ذاتها ، ولهذا فهو يشرع في خطوات لها طابع التكامل من أجل هذه الصياغة قارناً التراث ونصوصه قراءة موجهة نحو هذا الهدف ، فإذا كانت قراءته في المرحلة الأولى جاءت وفقاً لمتطلبات الموقف وما تملّيه التداعيات التي تستحضرها عناصر المشروع الغربي ، فإن القراءة في المرحلة التالية قراءة تأسيسية ، ليست وليدة التداعي بل هي المبتدأ والمنطلق ، لذا نجد الناقد يستدعي قول الحاتمي عن النص الجسد بأبعاده الاصطلاحية مكملاً إياه بحديث عبدالقاهر الجرجاني عن (الامتلاف) <sup>(45)</sup> وما يفضي إليه من وظيفة ، ويحشد من النصوص ما يؤكد مفهوم الحاتمي عن جسدية النص وحيويته فيأتي بأبيات لأبي العباس عبدالله بن محمد الأنباري (الناشئ الأكبر) <sup>(46)</sup> ، ثم يخطو خطوة أخرى في اتجاه التأسيس النظري عبر الاستشهاد بمقولة للخليل بن أحمد عن تشبيه البيت بالخيمة حيث تنبثق فكرة البناء مستدعياً نصاً آخر للقرطاجني يحيل إلى تصوّر عربي

شمولي يقول الناقد عنه إنه يسبق الفكر النقدي في تصوّره البنائي للنص إذ يحقق (الامتلاف) بين (المختلفات)، ويستدعي أيضاً لثعلب العلامة اللغوي الذي يقيم التماثل بين النص والفرس ، ويعقب على ذلك بقوله : " وهذه كلها ثقافة نصوصية حية ظلت تتنامى لدى الإنسان العربي مبدعاً ولغوياً ومنظراً " (47).

وهكذا يقف على صورة (النص) عند العرب بوصفه جسداً حياً مركّباً وعلى أنه ذو قيمة وظيفية ، وينطلق من ذلك إلى تقرير وجود نواة النص (القلب)، وهو (الصوتيم) البنية الصغرى : المضغة التي تقرّر صلاح الجسد أو فساده على حد تعبيره ، حيث تقوم بين الصوتيم وبين الأجزاء الأخرى للنص علاقات تتكون من التركيب الإنشائي والدلالي ، ويشير إلى مفهوم الجرجاتي حول علاماتية اللغة الذي يؤكد مفهوم (الإشارية) التي تفضي إلى الأثر . وإن بنيان النص الذي يقوم على هذه العلاقات والذي سبق به كولردج وديريدا وتمايزه عنها وأخذه بمبدأ تداخل النصوص الذي نستطيع أن نعانيه في جسد النص وتحولاته بوصفه ذا صفات وراثية ، ويشير إلى أمثلة ذلك في المعارضات الشعرية والنقائض والاقتراسات والتضمينات وما يسميه الأوائل بالسرقات الأدبية أو (الاحتذاء) عند الجرجاتي بما يجعل التعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة .

وهكذا يشير الناقد إلى منهج نصوصي متكامل يستقيه من التراث، ويسمي (الإجراء) بالتشريحية حيث يسبر تركيبات النص وأبنيته ، والنظر التأويلي الذي لا يكتفي بصريح الدلالة بل يعتني بخفيا الأمور وبواطنها وذلك من خلال التمسك ببراهين النص ومقوماته التكوينية لكي لا نتوه في تأويلات تخمينية ينفرط بها حبل العلاقة فيما بينها وبين عالم اللغة والنص .

من هنا نجد الناقد وقد آب إلى المفهوم الوظيفي للبنية ووضع حدوداً لحرية الإشارة العائمة التي تحدث عنها في الخطيئة والتكفير ، كذلك فإن القراءة الاستقطابية التأصيلية في هذا الكتاب تحولت إلى قراءة تأسيسية تكاملية تسعى إلى بناء النظرية في تكاملها وتواصلها في كتاب " ثقافة الأسئلة " ثم في كتاب " المشكلة والاختلاف ، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف <sup>(48)</sup> . حيث قاعدة (الاختلاف) مبدأً نصوصي يجد بذرته لدى الجرجاني ، فالنص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية ، والنص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانيات الدلالة ، وهذا النص المختلف تشير إليه مقولات الجرجاني ، وفي المقابل هناك مفهوم المشكلة الذي يهدف إلى جعل الإبداع نظاماً انضباطياً يتشاكل النص بوصفه لغة مع الأشياء بوصفها واقعاً مقررأ سلفاً . فقد جعل الناقد من النص التراثي أساساً بينما جعل من النصوص الغربية نصوصاً ثانوية كديريدا يستدعيها عند الحاجة ليدلل أو يقارن أو يثبت فالنص - هنا - هو المنطلق وهو الأصل وهو هنا مؤسس وليس مجرد مؤصل .

## الهوامش

(1) راجع فيما يتعلق بهذه المسألة :

- د. جابر عصفور ، مقدمات منهجية ، قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، المجلد الأول ، 1419/12/20 هـ ،

- علي حرب ، نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 .

- علي حرب ، نقد الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 .

- محمد عابد الجابري ، التراث والحداثة ، دراسات ومناقشات (مركز دراسات الوحدة العربية)، ط1 ، بيروت ، يوليو 1982 .

(2) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن النادي الأدبي الثقافي بجدة عام 1405 هـ الموافق 1985 م .

(3) علي حرب ، نقد النص ، ص 45 .

(4) النص في أصل الوضع اللغوي يعني السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عند النافذة وهذا يعني بلوغ الغاية في الإبداع لو ترجمنا الحسي إلى معنوي ، فالنص استخلاص للطاقة الإبداعية في عنفوانها ، وأما البعد التوثيقي فهو المرتكز الثاني والإبانة ، البعد الثالث ، وقد عرف النص في المعجم الوسيط بأنه صيغة الكلام الأصلية التي وردت عن المؤلف " وهو ما يشير إلى البعد التوثيقي .

انظر - ابن منظور ، لسان العرب ، دار الكتب (د.ت) مادة نص .

- الأزهري ، تهذيب اللغة ، تحقيق عبدالسلام هارون ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، 1964 .

وانظر أيضاً - د. عبدالملك مرتاض (نظرية ، نص ، أدب) بين التراث والحداثة قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 1410هـ ص 267 ، 268 .

(5) ميز الدكتور جابر عصفور بين النص والعمل الأدبي مشيراً إلى جملة من الخصائص أهمها انفتاح النص ، وذلك في كتابه آفاق العصر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997هـ ص 185 ، ص 186 .

(6) أشجان الهندي ، توظيف النص التراثي في الشعر السعودي المعاصر ، النادي الأدبي بالرياض ، الرياض ، 1996 ص 22 .

(7) عبدالله الغلامي ، الخطيئة والتكفير ص 97 .

(8) المصدر السابق ص 29 ، ص 127 ، ص 209 ، ص 280 ، ص 337 .

(9) المصدر السابق ص 315 .

(10) المصدر السابق ص 235 .

(11) المصدر السابق ص 262 .

(12) المصدر السابق ص 291 ، ص 292 .

(13) المصدر السابق ص 116 .

(14) المصدر السابق ص 11 وص 104 .

(15) المصدر السابق ص 11 وص 12 .

(16) المصدر السابق ص 340 .

(17) المصدر السابق ص 77 .

(18) المصدر السابق ص 81 .

(19) المصدر السابق ص 83 .

(20) المصدر السابق ص 111 .

(21) المصدر السابق ص 143 .

(22) المصدر السابق ص 149 .

(23) المصدر السابق ص 218 ، ص 348 .

(24) المصدر السابق ص 287 .

(25) المصدر السابق ص 122 .

- (26) المصدر السابق ص 319 .
- (27) المصدر السابق ص 302 .
- (28) المصدر السابق ص 261 .
- (29) المصدر السابق ص 15 ، ص 16 .
- (30) المصدر السابق ص 16 .
- (31) المصدر السابق ص 19 .
- (32) المصدر السابق ص 25 ، 26 .
- (33) المصدر السابق ص 98 .
- (34) المصدر السابق ص 131 .
- (35) المصدر السابق ص 53 .
- (36) المصدر السابق ص 317 .
- (37) المصدر السابق ص 36 ، ص 37 .
- (38) المصدر السابق ص 48 .
- (39) المصدر السابق ص 79 .
- (40) المصدر السابق ص 19 .
- (41) المصدر السابق ص 310 .
- (42) راجع : عبد الرحمن بدوي ، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية ، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1987 ، المجلد الأول ، ص 116 ، ص 199 .
- (43) د. عبدالله الغزامي، الخطيئة والتكفير (مصدر سابق) من ص 44 إلى ص 48 ، ومن 296 - 298 ثم ص 314 .
- (44) الخطيئة والتكفير ص 152 ، ص 168 .
- (45) المصدر السابق ص 225 .
- (46) المصدر السابق ص 198 .
- (47) صدر هذا الكتاب تحت عنوان (ثقافة الأسئلة ، مقالات في النقد والنظرية) عن النادي الأدبي الثقافي بجدة ويحمل رقم 72 ، بتاريخ 1412/7/10 هـ الموافق 1992/1/14 م .
- (48) ثقافة الأسئلة ص 96 وما بعدها .
- (49) المصدر السابق ص 97 .
- (50) المصدر السابق ص 99 .
- (51) صدر هذا الكتاب عن المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1994 .



هل تحمل الثقافة  
العربية صورة  
واحدة للمرأة ؟

سعاد المانع



## مقدمة :

من الأشياء الجميلة في " النقد الثقافي " الذي تبني الدكتور عبدالله الغلامي مشروع طرحه في كتابه النقد الثقافي / قراءة في الأنساق الثقافية العربية أن هذا الكتاب يثير عديداً من التساؤلات

سواء عند من يتفقون مع الدكتور عبدالله الغلامي في عموم طرحه ، أو من لا يتفقون . ولعل أهم سؤال تستثيره في الذهن قراءة الكتاب هو السؤال التالي : أ تكون الثقافة (أو الأنساق الثقافية) ثابتة عبر الزمن أم أنها تتطور مع الزمن ومع التغيرات التي تحدث للأمة ؟ لقد أشار الكتاب إلى تغير " خطير " طرأ على طبيعة المجتمع العربي قبل الإسلام حين نشأت بعض الممالك العربية الصغيرة على الأطراف ، وظهر معها الشاعر المداح ، والفرد الممدوح ، وبهذا تغير النسق الثقافي وظل مهيمناً حتى اليوم " (النقد الثقافي 143).

ولست هنا بصدد نقاش الفكرة العامة للكتاب ، ولكن بصدد نقاش السؤال حول ثبات الثقافة أو تطورها . وسأقف عند زاوية من زوايا الثقافة العربية حيث تظهر المرأة عبر الأدب . وقد أشار الكتاب ضمن أشياء أخرى إلى الموقف من الأنثى في النسق الثقافي العربي "وأدنى الجميع هو الأنثى ويجري دائماً تحقير الأنوثة وهو معنى نسقي جوهرى " (ص 125)، وهذا يشير إلى فكرة الثبات في النظرة إلى الأنثى. وقد تناول الدكتور الغلامي - من قبل - الأنثى في الثقافة العربية في أكثر من كتاب ، ولست هنا أيضاً بصدد تتبع ما يشير إليه هذا الكتاب

أو الكتب الأخرى في السياقات الجزئية حول الموقف من الأنثى في الثقافة العربية كما يتمثل في اللغة والأدب . إن مدخلاً كهذا - في رأيي - قد لا يقدم إضافة ذات جدوى للقراء أو السامعين المهتمين بالقضية . ولكن هنا وددت عبر التساؤل الذي يحمله العنوان أن أ طرح فكرة عامة تتصل بالثقافة العربية وموقفها من المرأة ، ومدى وجود ثبات أو تعدد في صورة المرأة في هذه الثقافة .

\* \* \*

إن هذا الموضوع يشغل اهتمامي منذ سنوات عديدة بحكم كوني امرأة ، وكتب التراث العربي على تنوعها ظل يشغني تتبع الموقف من المرأة فيها كلما وجدني منهمكة للقراءة في جانب منها ، حتى حين تكون هذه القراءة من أجل بحث أكاديمي لا صلة له بموضوع المرأة . وقد ظل دوماً يواجهني التساؤل ، كلما قرأت في التراث شيئاً يتصل بالمرأة أو يتصل بفكرة الأنوثة ، عما إذا كانت الثقافة العربية تتمثل في اللغة والأدب في شتى أشكاله ، تحمل صورة واحدة للمرأة في عصورها المختلفة ؟. وظل أيضاً هذا التساؤل عالقاً بذهني كلما قرأت ما يكتب في إطار النقد النسوي في الغرب من آراء تدور حول المرأة والأنوثة وموقف الثقافات المختلفة منها . إن هذا يدفعني للعودة إلى التراث ومحاولة النظر فيه ثانية وثالثة ، كي أصل إلى حقيقة أطمئن إليها .

إن البحث في أكثر من زاوية من زوايا الأدب ، والنظر المتأمل في أكثر من عصر ، يبين لنا أن صورة المرأة في الثقافة العربية تفاوتت من عصر إلى عصر ، وأن العصر الواحد تظهر فيه أحياناً أكثر من صورة واحدة للمرأة ، وقد يصل الاختلاف بين الصورتين إلى حد التناقض . بل ويمكن أن نذهب إلى مدى أبعد من ذلك ، أن نلاحظ أنه توجه أحياناً للمرأة صورتان مختلفتان عند الشاعر الواحد أو الأديب .

إن كت الجاحظ وهي تحمل لنا جانباً من الثقافة العربية من بداياتها وحتى منتصف القرن الثالث الهجري تقدم دليلاً واضحاً على تنوع صور المرأة في النثر الأدبي في الثقافة العربية . وإن كتاب أبي الفرج الأصفهاني الأغاني - وهو يحمل نصوصاً شتى من التراث الأدبي القديم عند العرب ، يشترك فيها الشعر والسرد ويتمازج فيها الخيالي بالحقوقي - يتمثل فيه جانب ليس بالقليل من صور مختلفة للمرأة . وإن شعر أبي العلاء المعري في القرن الخامس الهجري خاصة في ديوانه اللزومات يوجد فيه جانب كبير من تنوع الصورة للمرأة .

وما تسعى إليه الدراسة الحالية هو عرض أمثلة تبين مدى تنوع صورة المرأة في الثقافة العربية القديمة ، والنظر في مدى اختلاف القيم التي تتصل بصورة المرأة في الثقافة العربية من خلال تعدد هذه الصور . وهذا النظر يتتبع صورة الأنثى أينما وجدت ليتتبع مدى انعكاس القيم التي تصل الثقافة في عصر معين بتصور معين للمرأة ، أو تجاور قيم مختلفة في عصر واحد . ويمكن أن ننظر بصورة تراتبية إلى العصور لنتبين التشابه أو الاختلاف في الصور التي تظهر للمرأة ، أو نتبين ازدواجية النظرة في عصر واحد . وفي الورقة الحالية - رغبة في التجديد - لن أتناول إلا صورة المرأة كما تظهر في الشعر والنثر في الجاهلية وحتى نهاية القرن الأول الهجري .

\* \* \*

يقود النظر في التراث العربي القديم (حتى نهاية القرن الأول الهجري) في ما يتصل بالمرأة ، إلى تبين صورتين مختلفتين على وجه العموم . تبدو المرأة في إحدهما مكروهة على الجانب المعنوي وتحتل مكانة دنيا ، وتبدو في الأخرى تحتل مكانة معنوية عالية .

والنظر المتأمل في عدد من مجموعات الشعر القديم مثل المفضليات والأصمعيات ، وجمهرة أشعار العرب ، ودواوين الحماسة ، وكذلك دواوين الشعراء التي تعود إلى العصر الجاهلي أو تعود إلى القرن الأول مثل دواوين زهير والحطيئة والفرزدق وجريز وعمر بن أبي ربيعة وذو الرمة ، يبين أن كل هذا يقدم صوراً متفاوتة للمرأة في الشعر القديم . والنظر في دواوين الشعراء الذين جاءوا بعدهم مثل بشار وأبي تمام والبحري والصنوبري والشريف الرضي يؤكد هذه الفكرة ، كذلك النظر في ما ورد عن المرأة في النثر الأدبي إجمالاً في الكتب الموسوعية والأمثال والمقامات والقصص ، والشذرات التي ترد عابرة في بعض الكتب المتخصصة يظهر معه أن هناك أكثر من رؤية واحدة للمرأة .

والمشكلة التي تواجه الدارس أو الدارسة للموضوع هو كيف يمكن تحري المنقولات الصحيحة التي تعود إلى العصر القديم ، وقد جرت رواية الشعر والخطيب والأقوال المنسوبة إلى شخصيات معروفة في ذلك العصر من خلال الرواية الشفوية امتزاج قديم بجديد . ومن هنا يمكن النظر في ما تحمله النصوص بحذر وعدم الاكتفاء بأمثلة قليلة . إن الأمثال وهي أقرب ما يطرح على أنه يمثل شعور الجماعة أو الشعور اللاوعي عند الجماعة ، نجد عند النظر فيها أمثالاً يناقض بعضها بعضاً وتتضارب من خلالها الصور المنقولة عن المرأة .

عند النظر في صورة المرأة ذات المكانة في التراث القديم ، نجد نساء تنسب لهن الكهانة وينسب إليهن المجد ، وينسب إليهن جودة الرأي، وتنسب أحياناً لبعضهن قيادة الجيش ، وتنسب لها جودة الشعر . إن هذا تنقله إلينا كتب التراث الموسوعية ، وتنقله كتب الأمثال ، وينقله الشعر ، وتنقله شذرات في بعض كتب ذات موضوع خاص مثل كتب

النقد أو تاريخ الشعراء أو غير ذلك . ومن الطبيعي أن لا ينطبق هذا الأمر على جميع النساء ، وإنما على فئة متميزة قليلة . ولكن الإشارة إليه تبين أن الثقافة آنذاك لا تربط صفة الأنوثة بكونها حاجزاً طبيعياً يحول بين المرأة وبين أن يكون لها مكانة في المجتمع . ولا تتخذ من المرأة موقفاً يواجهها بالصمت التام عن ذكر أي أمر يتصل بها ويتصل بالجماعة ، ولا تجعل ذكر المرأة دوماً مقصوراً على الجسد فلا ذكر لها إلا في سياق الجمال الجسدي والمتعة . وأيضاً لا تربط الثقافة إجمالاً بين المرأة والشر أو الحمق أو قصور الرأي .

إن كتب التراث تتحدث عن تقدير رأي المرأة كما هو الحال في الكهانة ، وكما هو الحال في أحد الأبناء ذوي المكانة في القوم بآراء أمهاتهم . وهناك قصص عديدة تحملها الأمثال وكتب السير تتصل باتباع الأبناء رأي الأم الحكيمة ، أو تبين خطئ القوم إذا ما رفضوا الأخذ برأي امرأة بعيدة النظر مثل قصة زرقاء اليمامة المعروفة .

ومن هنا لم يكن في القديم ذكر اسم الأم ينبغي أن يسان عن أن يعرفه القوم كما هو الحال في الثقافة العربية المتأخرة . إن المتنبى وهو نتاج ثقافة القرن الرابع كان حتى وهو يرثي أم سيف الدولة وأختيه بمراث رائعة كان لا يذكر اسماً لأي منهن ، فالثقافة في عصره أخذت ترى أنه من زيادة الصون المبالغ للمرأة أن لا يذكر اسمها . ولعل هذا البيت الذي ورد ضمن رثائه لخولة أخت سيف الدولة يعبر تماماً عن موقف الثقافة في عصره :

كان " فَعْلَة " لم تملأ مواكبها ديار بكر ولم تخلع ولم تهب

(شرح العكبري 88/1)

في القديم نجد أسماء الأمهات تنصدر أسماء بعض الرؤساء أو بعض القبائل عند مدح الشعراء إياهم وذكر مجدهم . يقول مثلاً حسان بن ثابت في مدح الغساسنة في الجاهلية :

أولاد جفنة حول قبر أبيهم قبر ابن مارية الكريم المفضل

(ديوان حسان ، بيروت ص 183)

ويقول بعد أن دخل الإسلام في رثاء الرسول صلى الله عليه وسلم :

يا بكر آمنة المبارك ذكره ولدتك محصنة بسعد الأسعد

(ديوان حسان ، بيروت ص 63)

واستمر الأمر في المدح والفخر بذكر اسم الأم أو الجدة عند شعراء العصر الأموي . يقول جرير في ثنايا المدح لعبدالعزیز بن مروان مشيراً إلى أمه ليلي :

طلبن ابن ليلي من رجاء فضوله ولولا ابن ليلي ما ورد بنا مصرا

(ص 170)

ويمدح عمر بن عبدالعزیز مشيراً إلى نسبته لجده ليلي :

إليك رحلت يا عمر بن ليلي على ثقة أزورك واعتمادا

\* \* \*

عليكم ذا الندى عمر بن ليلي جواداً سابقاً ورث الجيادا

إلى الفاروق ينتسب ابن ليلي ومروان الذي رفع العمادا

(ص 107)

ويقول عن عبدالله بن عمرو بن عثمان مشيراً إلى جدته أروى :

يزين أيام ابن أروى فعاله وعادي مجد في أشم رفيع

(ص 287)

ويقول في مدح هشام بن عبدالمك :

سماء أولاد برة بنت مر إلى العلياء في الحسب العظيم

(ص 412)

ونجد الفرزدق أيضاً يفخر بكرم الآباء والأمهات معاً ويمدح بذكر  
الأم والأب . فمدوحيه ينتمون لـ " دارم " ، وهم ينتمون لـ " بنات  
عوف ، لخيرات وأكرم أمهات " .

دعائمه أولاك ، وهم بنوها فمن مثل الدعائم والبنانة  
الأك لدارم وبنات عوف لخيرات وأكرم أمهات

(صادر 190/1-110)

ويفخر بنفسه في قصيدة أخرى من قصائد النقاض يخاطب فيها  
جريراً :

فلو كنت من أكفاء حدراء لم تلم على دارمي بين ليلى وغالب

(صادر 97/1)

هنا يأتي الفخر من الجانبين الأم والأب "ليلى وغالب " .

عند النظر في جانب آخر من ثقافة هذا العصر يمكن التوقف عند  
تقبل أن تبلغ الأنثى الغاية في جودة الشعر ، حسب منظور الجودة  
الشعرية آنذاك . فالنابغة الذبياني يقول عن الخنساء حين أنشدته شعرها  
في سوق عكاظ ضمن عدد من كبار الشعراء " والله لولا أن أبا بصير  
أنشدني (أنفاً) لقلت إنك أشعر الجنس والإس). هنا نجد النابغة يعطي  
الخنساء مكانة تكاد تبلغ المركز الأول في الشعر حين يجعلها أشعر الجن  
والإس لولا أنه سمع شعر الأعشى قبلها . هذه المكانة عند النابغة تبدو  
مكانة مطلقة لا تقف في حدود شعر فئة معينة . ونجد في بقية القصة أن  
حسان بن ثابت اعترض على هذا الحكم وأنه رأى أنها أشعر الإناث  
فقط ، ولكن نجد في القصة أيضاً أن الخنساء تجيبه بما يفيد أنها أشعر

الإناث والذكور معاً . ولا يعنينا هنا مدى صدق الحكم هنا ولكن يعنينا أن أصواتاً متعددة تظهر في هذه الروايات حول شعر المرأة ونجد فيها حكم المرأة على شعرها .

وهناك قصة أخرى تتصل بحسان نفسه وتتصل بقضية الميزة في الشعر للنساء . يروي ابن قتيبة في الشعر والشعراء أنه كانت لحسان بنت شاعرة ، وأرق حسان ذات ليلة فعن له الشعر فقال بيتاً ثم أجبل " ، وتوقف ولم يستطع أن يكمل . لاحظت ابنته ذلك فسألته " فهل لك أن أجيز عنك ؟ قال : وهل عندك ذلك ؟ قالت : نعم ، قال : فافعلي " . فأخذت تقول بيتاً وهو يقول بيتاً ، ولفرط إعجابه بشعرها قال لها " لا أقول بيت شعر وأنت حية ، قالت : أوأؤمنك ؟ قال : وتغطين ؟ قالت : نعم ، لا أقول بيت شعر مادمت حياً " (الشعر والشعراء 307/1).

وهنا في القصة عن حسان وابنته ، يظهر أن الثقافة التي تداولت هذه القصة تتقبل أن تكون ابنة حسان أكثر شاعرية منه . ويتبين في ثنايا القصة أن جنوح البنت إلى الصمت هو ما كفل استمرار التميز لشعر الأب . ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نقطع بصحة هذه المرويات ، لا يعنينا كثيراً أن تكون الرواية صحيحة أو مختلفة . ولكن ما يعنينا هو هذا الحكم المرتبط برواية القصتين في كونهما تحملان في ثناياهما إقراراً من الثقافة في حدود ذلك العصر بقدرة المرأة على التميز في الشعر .

من جانب آخر نجد أيضاً خلال القرن الأول أن أصوات النساء تتردد ضمن من كن يناصرن علماً ، ونجد أسماء النساء تتردد ضمن من كن يساهمن في الحروب كما يرد عند نساء الخوارج . ونجد ذكر وفود نساء كبيرات في السن يقدمن على معاوية أو يستدعينه هو ، وتنسب إلى هؤلاء النساء خطب يحرضن فيها القوم ضد معاوية أثناء المعركة



بين معاوية وعلي . هذه الثقافة في ذلك العصر تصل بين المرأة وبين الجماعة .

كذلك نجد أصوات النساء تتردد في مجال التعليق على الشعر ، وانتقاد الشعراء ، كما يظهر في ما ينسب من نصوص نقدية لسكينة بنت الحسين أو غيرها . وهنا أيضاً ليس يعنينا كثيراً النظر في مدى صحة نسبة هذه النصوص إلى سكينة أو غيرها من نساء ، بقدر ما يعنينا أن نبين أن مجرد تداولها في ثقافة ذلك العصر يحمل دليلاً أن الثقافة تقبل أن يكون نقد الشعر تقول به المرأة .

عند النظر أيضاً في جانب آخر من الجوانب التي تجد صورة للمرأة تتسم بالتقدير ، نجد مرثية جرير المشهورة في زوجته :

لولا الحياة لعادتي استعبار ولزرت قبرك والحبیب یزار

ولأن هذه المرثية معروفة لا أحسبني ، وهذا يعني أن جمهور المتلقين كان معجباً بها وإلا لما انتشرت . يذكر ابن قتيبة في الشعر والشعراء أنها من جيد شعر جرير ، وأنها سارت في البلاد حتى أن جرير أطلق عليها " الجوساء " لانتشارها . إن انتشار هذه المرثية في ذلك العصر يحمل في طياته تقبل ثقافة ذلك العصر لرياء الزوجة حيث تسبغ عليها كثيراً من الصفات المعنوية .

ويمكن ذكر ملاحظة تتصل بهذه المرثية ، إن هذه المرثية جاءت مقدمة لقصيدة من قصائد النقائض التي تعتمد الهجاء . ولكن ما حدث أن رثاء جرير لزوجته ظل متداولاً في عصره ومن هنا سماها الجوساء ، وظل خالداً بعد عصره ، أما بقية القصيدة التي تحمل الهجاء فظلت متروية في بطون الكتب يطالعها المختصون .

\* \* \*

عند النظر في الجانب الآخر ، وهو الصورة التي تحمل ازدراء للمرأة . وهناك أقوال عدة تنسب إلى هذا العصر ويظهر فيها ازدراء للمرأة . ولكن هنا يمكن أن نذكر بعض شعر الفرزدق مثلاً على ذلك . ونجد مثلاً آخر واضحاً لهذا إعلان التعالي عن بكاء الزوجة كما يظهر عند الفرزدق في أبيات قالها عند موت زوجته حدراء :

يقولون زر حدراء ، والترب دونها	وكيف بشيء وصله قد تقطعا
ولست وإن عزت على بزائر	تراباً على موسومة قد تضعضعا
وأهون مفقود إذا الموت ناله	على المرء من أصحابه من تقنعا
يقول ابن خنزير بكيت ، ولم تكن	على امرأة عيني ، إخال لتدمعا
وأهون رزء لأمريء غير عاجز	رزية مرتج الروادف أفرعا

لا تحتمل الأبيات تعليقاً عليها في بيان ازدراء المرأة كإنسان . وكذلك نجد في رثاء ولد له توفيت وهي حامل :

وغمد سلاح قد رزئت فلم أنح	عليه ولم أبعث عليه البوكيا
وفي جوفه من دارم ذو حفيظة	لو أن المنيا أنساته لياليا

(مراثي الآباء والأمهات 66)

كل ما يحمل على الأسف لفقد هذه المرأة هو كونها " غمد سلاح"، والمقصود هنا هو سليل الفرزدق الذي تحمله في أحشائها " وفي جوفه من دارم ذو حفيظة " تتوقع منه النجابة لو أمهلتها المنيا . ويمكن الملاحظة أن صورة الرجل في شعر الفرزدق يظهر فيها أن المرأة يمكن أن يذكر البكاء عند الغزل بها وتصوير شدة اللفة عليها ، أما عند موتها فلا تستحق أن يبكي عليها .

ومن الغريب أن هذه الصورة للمرأة " غمد سلاح " تقبلها عدد من الشعراء والكتاب في حديثهم عن المرأة وعدها بعضهم صورة بدیعة في البلاغة عند الحديث عن المرأة .

ونجد للفرزدق أبياتاً يتحدث فيها عن بنية له لم تكن أمها حرة

ذات شرف :

ما ضرها إن لم يُلدها ابن عاصم      وإن لم يُلدها من زرارة معبد  
ربيعة دأيات ثلاث رببناها      يلقمها من كل سخن ومبرد  
إذا اتبعت أطمعناها وسقيناها      وإن أخذتها نعمة لم تسهد  
وشبت فلا الأكراب ترجو لقاءها      ولا بيتها من سامر الحي موعد

(الديوان 155/1)

هنا تتسم صورة البنت بالسلبية التامة ، ولا يظهر لها صورة

غير صورة الجسد المعتنى به من الدايات اللاتي يرعينها .

وهنا إذا ما أردنا الحكم من خلال ما سبق أن الفرزدق لا يوجد

في شعره إلا نظرة تنقرون المرأة بالسلبية (البنت) وبالجسد (رثاء حدراء) وبكونها وسيلة لجلب ذرية ذكور (وغمد سيف)، كان علينا أن نتساءل أيسدو الفرزدق هنا شاعراً يحمل رؤية متحيزة ضد المرأة ، أم هو يبدو نتاج ثقافة تزدرى المرأة ؟

\* \* \*

ولكن كيف نجد معياراً يبين ما تثيره الثقافة وما يكون توجهاً

من الأفراد سواء جاء في الشعر أو في النثر . هل يمكن أن يكون الانتشار للقصائد معياراً صالحاً أن نحكم من خلاله على توجه الثقافة في عصر من العصور . إن مراثاة جرير في زوجته انتشرت ولم ينتشر الهجاء الذي جاء في أعقابها ، ومراثاة جرير لزوجته انتشرت ولم تنتشر أبيات الفرزدق في حدراء . وانتشار المدح والفخر بذكر الأمهات أكثر شيوعاً في هذا العصر مما يحمل ازدراء للمرأة . إذا كان هذا المعيار صالحاً نصل إلى أن الصورة الغالبة على الثقافة في القرن الأول كانت تحتل المرأة فيها مكانة لها من التقدير ما لها .

\* \* \*

ملاحم النقد الثقافي  
الغذامي أنموذجاً

حسن البنا عز الدين

يتصل مصطلح النقد الثقافي في نظرية الأدب المعاصرة بمصطلحات أخرى على القدر نفسه من الأهمية مثل التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية والتحليل الثقافي والنقد الثقافي والمادية الثقافية ناهيك عن الثقافة نفسها . وتسعى الورقة الراهنة إلى محاولة الكشف عن ملاح هذا النوع من النقد في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، مع التركيز على عمل عبد الله الغدامي الأخير (2000) بعنوان *النقد الثقافي : قراءة في الأساق الثقافية العربية* [(مقدمة نظرية)] . وقد أسقط الناشر العبارة الأخيرة من العنوان على نحو ما صرّح المؤلف في محاضرة أخيرة عن كتابه بالرياض . ولما كان عمل الغدامي أول عمل بالعربية ، في حدود علمنا ، يحمل في عنوانه عبارة " النقد الثقافي " ويكرس نفسه لاكتشاف الموضوع في الثقافة العربية ، ويصف عمله بأنه " مقدمة نظرية " فإن كل بحث عن ملاح هذا النوع من النقد في الخطاب النقدي العربي المعاصر (أو حتى القديم) سوف يكون بمثابة البحث عن جذور الوعي بالتوجه نفسه في ذلك الخطاب دون أن يعني ذلك أن الغدامي مسبوق في عمله في العربية . وقد سبق الغدامي نفسه بأعمال أخرى عن *المرأة واللغة* (1997) و*ثقافة الوهم* (1998) و*تأنيث القصيدة* (1999) وكلها تتصل بالنقد الثقافي اتصالاً وثيقاً ولكن الكتاب الراهن انفرد بفصلين أساسيين عن ذاكرة المصطلح والنظرية والمنهج ، وخمسة فصول في تأصيل الفكرة الأساس وتطبيقها على الأساق الثقافية العربية .

وسوف نرجئ الكلام هنا عن جذور الوعي النقدي الثقافي في النظرية الأدبية العربية ، سوى ما يتصل بها في كلام الغدامي نفسه ، ونحصر كلامنا في النظر في عمله في ضوء مجمل أعماله السابقة وعلى

خلفية النظرية الغربية المعاصرة وهي النظرية التي اعتمدها مرجعياً وتفاعل معها وأضاف إليها . وقد نستطرد إلى النظر في ردود الفعل التي أثارها الكتاب الأخير في متلقيه عبر الصحافة الأدبية العربية .

للهولة الأولى يكتشف قارئ الغدامي أنه كاتب ثقافي ، إذا جاز التعبير ، منذ عمله الأول الخطيئة والتكفير (1985) حتى آخر عمل له بين أيدينا . وهو كذلك قارئ ثقافي، مهموم بقضايا مجتمعه ونادب نفسه إلى مواجهتها إلى درجة التورط والتعرض لسوء الفهم حتى لقد أصبح ظاهرة ثقافية سواء في مجتمعه الأصغر المحافظ أو خارج هذا المجتمع الأقل محافظة . من هنا يبدو الحوار معه شفوياً أو عبر الكتابة ممثلاً ومثيراً وإن لم يخلُ من اختلاف معه لا مفر منه في كل الأحوال . إنه كاتب مختلف فكيف لا نختلف معه ؟ ولا أظن أنه يحب المشاكلة إلا بقدر ما يرغب في الاختلاف . وقد كتب كتاباً يحمل عنوان المشاكلة والاختلاف (1994) وهو يتصل كذلك بالكتاب الراهن من حيث كان العنوان الفرعي له (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف) ، وسوف نعود إلى هذا الكتاب أدناه .

يلاحظ المتأمل في الكتابات الغربية عن النقد الثقافي وما يدخل في ذاكرة المصطلح ، على حد تعبير الغدامي ، أن إشكالية المسألة موضوع البحث تتم مناقشتها انطلاقاً من إحدى قاعدتين : الأولى هي النظرية الأدبية نفسها (انظر كولر ، 1997 ، ص ص 41-54 ، وموسوعة برنستون الجديدة للشعر والشعرية في مدخلها (النقد الثقافي)، 1993 ، ص ص 262-264)، والأخرى تشمل التاريخانية الجديدة والتحليل الثقافي والدراسات الثقافية والثقافة . وعلى الرغم من التداخل بين القاعدتين والاعتماد الأساسي للدراسات الثقافية على الحقول الأخرى ، ومنها الأدب ، فإن الدراسات الثقافية لا تدرس الأدب بل تدرس الممارسات الخطابية التي تأتي إلينا في شكل أبنية أدبية مرتبطة بالمعرفة والسلطة .

وهكذا نستطيع أن نرى دفاعاً وهجوماً ضمناً وتصريحاً بين أصحاب كل قاعدة ، ومن هنا كذلك يمكن أن نقف على انتقائية لا مفر منها لدى كل معسكر في تناول الموضوع ، مع الاعتراف بوجود أطراف من الجانبين تنظر إلى المسألة من منظور " التفاوض " ، وهو مصطلح شائع في الدراسات الثقافية ، لإقرار نوع من السلام بين الطرفين .

ومن الواضح أن الغدامي ينطلق أساساً من النقد criticism الأدبي في اتجاه النقد الثقافي ولكنه يقوم بنقد فاحص critique لموضوعه على نحو يجعله أقرب إلى أصحاب الحقل الثقافي منه إلى الحقل الأدبي. وهذا موقف يبدو أفضل من غيره ومع ذلك ينطوي على مخاطره الخاصة . وسوف نعرض لعمل الغدامي الآن من هذه الزاوية مما سوف يتيح لنا إقامة حوار معه ، كما سوف يعطينا الفرصة للإمام بفكرته وإعطائها القيمة الملائمة .

فأولاً يقدم الغدامي كتابه بوصفه " مقدمة نظرية " في النقد الثقافي، ويقف على "ذاكرة المصطلح" في الفصل الأول (ص ص 11-53)، ويشير في مقدمته (ص 8) إلى أنه دعا علنياً إلى "موت النقد الأدبي" في ندوة عن الشعر ومقالة في جريدة . وفي الفصل نفسه (ص ص 14- 15) يهولـه اهتمام النقد الأدبي المفرط بالأدبي الجمالي بالمفهوم الرسمي للأدبي على حساب ما لا يندرج تحت تصنيف الجمالي ، " مما حرم النقد من القدرة على معرفة عيوب الخطاب ، ومن ملاحظة ألعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع " . ومن ثم يسعى إلى " التأسيس لنظرية نقدية ثقافية " ، أشبه بعلم العطل كما عند أهل مصطلح الحديث ، يستخدم فيها " أدوات النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة " . وهكذا يخلص

الكتاب لعرض وجوه الفعل الثقافي المؤسساتي المعقد المنطوي على عيوب في خطابه ومحاولة للهيمنة .

ومن الواضح أن الغدامي نفسه (انظر ص 16، وص 21) على وعي بمرحلة (الما بين) هذه التي يمر بها، وهي مرحلة مراجعة نقدية ذاتية، حيث ينكسر الحد الفاصل بين النقد النصوسي (الألسني) والنقد الثقافي. وفي عبارة أخرى ، يريد الغدامي أن يقول إننا (أو إنه) في الوضع الثقافي الراهن نمر بمرحلة انتقال، أو مرحلة من التحول غير المستقر ، بين الحداثة وما بعد الحداثة ، أو بين البنيوية وما بعد البنيوية. والسؤال هنا يمكن أن ينصب على التوحيد بين ضمير الأنأ وضمير الآخر (الغربي) في مرحلة ثقافية واحدة . فهل نحن / الثقافة العربية المعاصرة تعيش المرحلة نفسها التي تعيشها الهم / الثقافة الغربية المعاصرة ؟ كما يمكن أن ينصب السؤال على طبيعة مرحلة الانتقال تلك حيث لا يشير " الحد " إلى نهاية شيء ما وإنما إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف ، في تفسير هايدجر للدلالة الإغريقية لكلمة حد. أم أن طبيعة الدراسات الثقافية وقيامها على مساءلة العلوم الأخرى واستجواب النقد الأدبي التقليدي وممارسات النظرية الجمالية ، مما جعلها إفرازاً للبنيوية وما بعد البنيوية هو الذي يجعلنا في مرحلة (الما بين) تلك ؟ وهو ما يعيه الغدامي في الفصل نفسه عندما يعرض للحدود المتقاطعة لكافة المداخل النقدية (يحيل في الفصل إلى الخطيئة والتكفير خمس مرات) مع الدرس الثقافي فيعرض للدراسات الثقافية ، ونقد الثقافة ، والرواية التكنولوجية ، والنقد الثقافي نفسه حيث " يأتي في الصدارة هنا قضايا الاختلاف والآخر والمعارضة مع أسئلة الذات من حيث إثباتها لذاتيتها وتمثلها لها ، هناك حيث الهامش الذي فيه يتواجه المختلف مع المهيمن في مواجهة صارمة " . (ص 33) وكذلك الأمر فيما يتصل بالنقد المؤسساتي، والتعددية الثقافية وما بعد الحداثة ،



والجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة)، والناقد المدني عند إدوارد سعيد . فكل هذه المداخل تؤسس ذاكرة المصطلح (النقد الثقافي)، التي تؤسس بالتالى للنظرية الخاصة التي يطرحها الغداسى فى الفصل الثانى .

وقبل أن نقرأ الفصل الثانى نتوقف عند ملاحظة أخيرة خاصة بالفصل الأول وهي تتعلق بإشارة الغداسى إلى ستيفن قرين بلات Stephen Greenblatt فى كلامه عن الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة) (ص ص 42-50)، وقد عاد الغداسى هنا إلى كتابين أساسيين لجرينبلات (1984 و 1988) *عن نميط النفس فى عصر النهضة* و*المفاوضات الشكسبيرية* وقد وقفنا على مقالة أحدث لجرينبلات نفسه بعنوان "الثقافة" فى معجم فرانك لينترشيا وتوماس ماكلوجلين عن *المصطلحات النقدية للدراسة الأدبية* (ط 2 ، 1995 ، ص ص 225-232)، وهي مقالة مهمة فى رأينا لأنها تتصل بعمل الغداسى وخصوصاً فى جانبه التطبيقى حيث يقوم صاحبها فيها ، حسب تعبيره (ص 226) بأول حركة تجريبية نحو استخدام الثقافة لدراسة الأدب، وذلك لأن الأدب الغربى كان لحقبة طويلة من الزمن إحدى المؤسسات الكبرى لفرض الحدود الثقافية من خلال المدح والهجاء بوصفهما موضوعاً أدبياً قديماً . ويقول جرينبلات إن وعى الثقافة بوصفها كلاً معقداً يمكن أن يساعدنا على استعادة ذلك الإحساس بالموضوع من خلال توجيهنا إلى إعادة بناء الحدود الثقافية التاريخية له . ويرسم لنا جرينبلات الكيفية التي يمكن بها عمل هذا فيقول إننا يمكن أن نبدأ ببساطة باهتمام مركز على الأفكار والممارسات التي تفرضها ضمناً أفعال أدبية بعينها للمدح والهجاء . وهذا يعني أن نسأل أنفسنا مجموعة من الأسئلة الثقافية عن العمل الذي أمامنا :

ما هي أنواع السلوك ، وأي نماذج للممارسة ، يبدو أن هذا العمل يفرضها ؟

لماذا يمكن أن يجد القراء في حقبة بعينها ومكان بعينه هذا العمل فارضاً نفسه ؟

هل ثمة اختلافات بين القيم الخاصة بي والقيم المتضمنة في العمل الذي أقرأه ؟

أي فهم اجتماعي يقوم عليه هذا العمل ؟

أي حرية لفكر أو للحركة يمكن أن يكون هذا العمل قيدها ضمناً أو تصريحاً ؟

ما هي البنيات الاجتماعية الأكبر التي يمكن أن تتصل بها أفعال المدح والهجاء ؟

ويرى جرينبلات أن أسئلة مثل هذه تزيد من لفتنا إلى ملاح للعمل الأدبي ربما لم نلاحظها ، كما تلفتنا ، وهذا الأهم ، إلى الصلات بين العناصر داخل العمل . وفي النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص والقيم وأبعد من المؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة . ومن الملاحظ هنا أن الغدامي لم يذكر في فصله الأول مصطلح " التحليل الثقافي " الذي فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه؛ أي الجمالية الثقافية (التاريخانية الجديدة) الذي عرض له الغدامي باستفاضة عند جرينبلات .

ويتابع جرينبلات كلامه (ص ص 226-227) فيذكر أن تلك الصلات داخل العمل لا يمكن أن تحل محل القراءة الفاحصة . فالتحليل الثقافي يمكن أن يتعلم الكثير من التحليل الشكلي المدقق للنصوص الأدبية لأن هذه النصوص ليست مجرد نصوص ثقافية بفضل مرجعيتها في العالم التي يقف خلفها ؛ بل هي ثقافية بفضل القيم الاجتماعية والسياقات التي امتصتها هي نفسها بنجاح . وهنا تتميز الأعمال الأدبية،

من بين النصوص الأخرى التي تملأ العالم ، بأنها تحتوي بشكل مباشر أو غير مباشر على كثير من الموقف التاريخي الذي تشير إليه ، وهذا الاستيعاب المعزز هو الذي يمكن كثيراً من النصوص الأدبية من البقاء مع انهيار الظروف التي أدت إلى إنتاجها .

ويمكننا أن نضيف هنا ، مع الغدامي ، أن هذه القدرة الاستيعابية للنصوص الأدبية هي التي تحمل كذلك قيمها إلى ظروف مشابهة في أزمان أخرى تالية . ومن هنا كذلك يمكن أن نرى " خطورة " النصوص الأدبية ، وخصوصاً إذا كانت بعض تلك القيم التي تحملها داخل أنسجتها قيماً سلبية ، أو تتشكل في صور سلبية في عقول متلقيها الجدد . ونحن لا نريد أن نزيد في عرض كلام جرينبلات هنا ولكنه يغرينا حقاً بالاستزادة نظراً لقربه من طرح الغدامي ، ولالتماسه الجانب الإيجابي في النصوص الأدبية من جهة التحليل الثقافي أكثر من الجانب السلبي الذي ركز عليه الغدامي .

التحليل الثقافي إذن ، كما يقول جرينبلات (ص 227) ، لا يتحدد بأنه تحليل خارجي ، وذلك في مقابل التحليل الشكلي الداخلي للأعمال الأدبية . وفي الوقت نفسه ، يجب أن ينظر إلى التحليل الثقافي في ضوء التمييز الحاسم بين ما هو داخل النص وما هو خارجه . ومن الضروري أن نستخدم كل ما هو متاح لنا كي نبني رؤية لذلك " الكل المعقد " الذي أشار إليه تايلور ؛ أي الثقافة . وإذا كان استكشاف ما لثقافة بعينها سوف يقودنا إلى فهم عالٍ لعمل أدبي منتج داخل تلك الثقافة ، فإن قراءة دقيقة لعمل أدبي سوف تقودنا أيضاً إلى فهم عالٍ للثقافة التي أنتج فيها العمل . ويلاحظ جرينبلات هنا أن تنظيم المعجم الذي ينشر فيه مقالته ، والمعجم كله مقالات على النحو نفسه ، يكشف عن أن التحليل الثقافي في خدمة الدراسة الأدبية ، ولكن في نظام تعليمي أكثر ليبرالية تكون دراسة الأدب هي التي في خدمة الفهم الثقافي . ويعطي جرينبلات أمثلة

تطبيقية على الثقافة بوصفها نظاماً من القيود من قصائد لألكسندر بوب ومارفيل وكذلك من مسرحية شكسبير كما تحب بما فيها جميعاً من المدح والسخرية والقيم الأخلاقية ليصل (ص 228) إلى أن الفن عامل مهم في تحول الثقافة . إنه أحد الطرق التي يتوقع من الرجال والنساء أن يصوغوا حيواتهم ويوصلوها من جيل إلى جيل . وقد كان ثمة فنانون يعينهم على وعي ذاتي عالٍ بهذه الوظيفة . ويعطي مثلاً هنا من ملحة إدموند سبنسر شاعر عصر النهضة المسماة *The Faerie Queene* . ويرى جرينبلات أن الكلام عن هذه الملحة فقط في إطار القيود التي تفرضها الثقافة يكون أمراً غير ملائم بشكل واضح ، بما أن القصيدة نفسها ، بما فيها من فرسان وسيدات تجول بنا بلا نهاية في مشهد متخيل ، وبالتالي تمثل إلحاحاً على الحركية *mobility* [ ؛ أي قابلية الحركة والانتقال ، وتترجم الكلمة كذلك بالحراك في علم الاجتماع ] . وهنا نعود ، كما يقول جرينبلات ، إلى التناقض الظاهري أو المفارقة التي بدأنا بها : فإذا كانت الثقافة تقوم بوظيفتها بوصفها بنية من الحدود ، فهي تقوم كذلك بوظيفتها بوصفها المولدة للحركة والضامنة لها . وحقاً فإن الحدود الثقافية لا قيمة لها فعلياً دون الحركة ؛ فهي لا يمكن أن تتأسس إلا عبر الارتجال ، والتجربة ، والتبادل . ومن الواضح أنه ، بين ثقافات مختلفة سوف يكون ثمة تنوع عظيم في النسبة بين الحركية والفرص . وفي حين تحلم بعض الثقافات بفرض نظام مطلق ، ركود تام ، فإنها نفسها ، إذا كان لها أن تعيد إنتاج نفسها من جيل إلى الجيل التالي ، سوف تضطر إلى إلزام نفسها ، وإن كان على نحو متردد أو دون رغبة ، بحد أدنى من الحركة ؛ وفي المقابل ، تحلم بعض الثقافات بحركية مطلقة ، حرية تامة ، ولكن هذه الثقافات تضطر أيضاً ، من أجل بقائها ، إلى قبول بعض الحدود .

ومن الواضح أن الغدامي على وعي واضح بكل هذا في كتابه ولذلك نرى في إيراد هذا المثل من جرينبلات تأييداً لاتجاهه وكنا نود لو أشار إليه بنفسه ، وخصوصاً أن الرجل يتعرض للسرد ويستشهد بدكينز

وروايته توقعات عظيمة والكاتبة الإنجليزية جورج إليوت [مارى آن إيفان] وروايتها التي تصور الحياة الإنجليزية (1871-2)، وعنوانها *Middlemarch*. وقد أعطى الغدامى السرد أهمية أكثر إيجابية من الشعر فى عمله. وفى هذا الصدد يشير جرينبلات إلى أن ديكنز صاغ أوصافاً مأكرة للمتكسبين بالأدب فى عصره. إن على التحليل الثقافى، كما يقول جرينبلات (ص 230)، أن يسأل أسئلة طازجة عن الوظائف الاجتماعية الممكنة للأعمال الأدبية، وحتى لو توفر لنا الحس التاريخى بالمواد الثقافية التي ينبني عليها النص الأدبى فإنه يظل أمراً جوهرياً أن ندرس الطرق التي تتشكل بها تلك المواد معاً ويعبر عنها وذلك من أجل فهم العمل الثقافى الذي ينجزه النص الأدبى. ومن الجدير بالذكر أن جرينبلات يستخدم فى نهاية مقالته (ص 232) وفى نهاية تناوله لمسرحية العاصفة لشكسبير مصطلح النقد الثقافى كمترادف مع التحليل الثقافى الذي استخدمه على مدى مقالته كلها.

لم يكن هذا التتبع لعمل الغدامى من خلال عمل الآخرين سوى استدعاء لبعض النصوص التي تؤكد عمله من جهة وتضيئه من جهة أخرى. وقد يرى الباحث المدقق أن الغدامى قد يغفل، عن عمد أو عن غير عمد بعض الأعمال المتداخلة مع عمله، وهذا من حقه فمن الصعب الإمام بكل شيء فى "مقدمة نظرية" للموضوع، ولا شك أن ذاتية المؤلف تتدخل فى اختياراته من نصوص الآخرين مما يراه خادماً لموضوعه ونحن جميعاً نفعل ذلك بوعى أو بغير وعى. وقد أشار الغدامى نفسه فى كتابه إلى أن الجاحظ كان يكتب بعض الكتب وينسبها إلى غيره حتى تأخذ حقها من الذبوع والانتشار فى حين نرى بعض الكتاب، مثل الغدامى، حريصاً على إذاعة أفكاره باسمه مع إعطاء الآخرين نصيبهم من عمله ضمناً وتصريحاً، وإن لم يخلُ عمله من "سرقة نفسه"، إذا جاز التعبير، على نحو ما سوف نوضح أدناه.

ويظل هناك، مع ذلك، بعض التساؤلات التي يمكن أن تكون موضوع حوار مع المؤلف الذي يعيش بيننا حول بعض نصوص الآخرين التي لم تظهر عمله والتي تبدو شديدة الاتصال بعمله في الوقت نفسه . ومثال ذلك ، بالإضافة إلى مقالة "الثقافة" لجرينبلات، مدخل "النقد الثقافي" في موسوعة برنستون المشار إليه أعلاه ، وكذلك مقالة مطولة لتيودور أدرنو بعنوان "النقد الثقافي والمجتمع" (انظر آدمز ، 1992 ، ص ص 1032 - 1040)، نشرت للمرة الأولى بالألمانية 1955 وترجمت إلى الإنجليزية في 1967 وأعيد نشر الترجمة في 1981. وقد أشار الغدامي (ص 21) إلى مدرسة فرانكفورت التي ينتمي إليها أدرنو ولكن اسم الأخير لم يظهر في الكتاب على الرغم من استخدامه المصطلح الذي تبناه الغدامي في عنواني كل منهما . وبالطبع يمكن أن نقول إن الغدامي تبني مفهوم ليتش للنقد الثقافي ومفهوم كلنر عن نقد ثقافة الوسائل مع إفادته من كل المصطلحات الأخرى المتصلة بالموضوع ، ثم أضاف إلى ذلك ما يشكل تصوراً جديداً للمصطلح نفسه . ولكن ما نحن بصده هو طرح أو أكثر، قد يكون مختلفاً، للمصطلح نفسه "النقد الثقافي" وكان يمكن للغدامي أن يناقشه ويرفضه أو يرد عليه بطريقة أو بأخرى . ولعل حرص الغدامي على مقولته الجديدة هو الذي دفعه إلى هذا الانتقاء والاختصار .

ولكننا يمكن أن نقول باختصار كذلك إن مقالة موسوعة برنستون مستوعبة في كتاب الغدامي عبر الكتب الأصول التي رجع إليها. ولكن بالنسبة لمقالة أدرنو (انظر مقدمة آدمز ، ص 1032) ربما كانت المشكلة تتعلق بأن موضوعها هو المسافة التي يتخذها الناقد ، بالمعنى الأكبر الذي أعطاه أدرنو للكلمة في سياق تفسير " النظرية النقدية " لديه . وهي مشكلة تورط الناقد الثقافي ضمناً وتصريحاً في الثقافة التي يفحصها . ذلك أن الناقد الثقافي ، الذي ليس لديه استقلال ذاتي، يكون أقرب إلى أن يعيد إنتاج الأساق categories السائدة

اجتماعياً ويساهم من ثم في إبقاء الوضع الراهن على ما هو عليه . وينطبق الأمر نفسه حتى على المسافات التي يسعى الناقد الثقافي إلى تجاوزها . إن أدركنا يطرح نقداً جديلاً يكون بموجبه الناقد الثقافي داخل الثقافة وخارجها في الوقت نفسه . ولا بد أن يكون هذا النقد المقترح واعياً بذاته . ويتفق موقف أدركنا هذا مع شكه وفراره من كل الثنائيات التي نحتفل بها مثل الذات / الموضوع . وهو يعارض كل العمليات التي تنحو نحو الكلية "totalization"، مؤكداً أن " الكل هو الزائف " . ولهذا يجب أن يكون النقد محتفظاً بحركة جدلية . والأعمال العظيمة في الفن والفلسفة " وقفت دائماً في علاقة بعملية الحياة الواقعية للمجتمع الذي خرجت منه " . وعلى نحو يوحي بالمفارقة بالنسبة إلى أدركنا يعطي إصرار الفن على استقلاليته " الوعد بظرف تتحقق فيه الحرية " . وإذا كان هذا الوعد " ملتبساً " فإنه كذلك بسبب حالة الثقافة في الوقت الحاضر . [توفي أدركنا في 1969] ولم يكن أدركنا متفائلاً بتحقيق هذا الوعد . وفي الوقت نفسه كان يرفض أن يتخلى عن رؤيته الاجتماعية اليوتوبية . وإلى الحد الذي تنطوي فيه الاستطيقا على الكمال والثبات فإن أدركنا يعارضها، حتى لو دفعه هذا لمعارضة الكمال المنطوي في أي يوتوبيا ثابتة . وينطوي كلام أدركنا على نقد واع بذاته للناقد الثقافي ونوع النقد الذي يقوم به في المجتمع الذي يوجه إليه كلامه .

إن أهمية هذه الإشارات تأتي من الشعور القوي بأن الغدامي بوصفه ناقداً ثقافياً يمكن أن يكون محكوماً بخصوصية الثقافة التي يكتب فيها ولها على الرغم من أنه يسعى إلى أخذ موقف نقدي فاحص منها . ولعل بعض ردود الفعل التي ظهرت لدى مستمعيه وقرائه تدل على شيء من هذا غير قليل . وبالطبع يمكن أن نتخيل أن الناقد الثقافي الذي لا مفر له من الوقوع في الشبكة النقدية التي يصطاد بها أخطاء الثقافة نفسها يرى نفسه قادراً على التسلل إلى نسيج الثقافة لينسل منه الخيوط الزائفة ويرتقها بخيوط جديدة من الوعي بخطورتها وعدواها . ولكنها لا شك " لعبة "

محفوظة بالمخاطر من الناحية العملية على أقل تقدير . فقد يصبح نص الغذائي نفسه نصاً ثقافياً، تنطبق عليه الشروط الأربعة (ص ص 77-78)، ومن ثم نكون أمام حادثة ثقافية ، يمكن أن تدخلها الثقافة في أحد أساقها وتكرر عبره ما لا يقصد إليه المؤلف بالضرورة .

يقول الغذائي في نهاية فصله الثاني (ص 87): " فنحن كائنات شعرية ولا شك ، غير أن هذا ليس خبراً جيداً كما ظللنا نعتقد " . وفي هذا الفصل نفسه " النقد الثقافي / النظرية والمنهج " (ص ص 55 - 89) يرسم لنا الغذائي إضافته النظرية في الموضوع على خلفية عقدة الأدبية المؤسساتية ، ومحاولة إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي عبر عدد من العمليات الإجرائية ، تتمثل كلها في "نقطة" في المصطلح النقدي ذاته، وثانية في المفهوم (النسق)، وثالثة في الوظيفة ، ورابعة في التطبيق . ولعل النقطة الأولى هي أهمها جميعاً لأنها تشتمل نفسها على ستة أساسيات اصطلاحية، تشكل المنطق النظري والمنهجي لمشروع الغذائي . كذلك فإن أول هذه الأساسيات؛ أي عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية) هو أهمها من حيث اقتراحه إضافة العنصر النسقي إلى ترسيمة الاتصال التي تبناها ياكبسون ونقلها إلى النظرية الأدبية .

ولا شك أن هذا الفصل يعد " مقدمة نظرية "، تتمتع بأصالة فكرية وتماسك منهجي، يكشفان عن امتلاك صاحبهما لأدواته امتلاكاً كاملاً في التعامل مع مصطلح مرواغ مثل " النسق " الذي هو أشبه بفيروس الانفلونزا الذي يجدد نفسه كل ثلاث سنوات فيحتاج إلى إعادة اكتشاف لشكله الجديد وإعداد الدواء الناجع لمقاومته حتى أن بعض الدول الكبرى أعلنت حالة الطوارئ العامة التي لا تعلن إلى في زمن الحرب والمجاعات لمقاومة ذلك الفيروس منذ سنة على وجه التقريب . (انظر كذلك الغذائي، ص 80). ولا ينقص من إعجابنا بهذا الفصل وصف



المؤلف (ص 69، وانظر كذلك ص 176) مشروعه في النقد الثقافي بأنه "بديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي". وقد أشرنا أعلاه إلى إعلان المؤلف موت النقد الأدبي. وعلى الرغم من قوة مثل هذه العبارات، في ثقافة مثل الثقافة العربية، فإن المؤلف نفسه يرى (ص 83) أن النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الأسنوية) معني بنقد الأساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي ... فهذا الكلام لا يعني أن نقداً ثقافياً يمكن أن يحل محل نقد أدبي بهذه البساطة.

يقول جوناثان كولر في كتاب أخير له (وهو من مراجع الغدامي) عن النظرية الأدبية (1997، ص 44) إن الدراسات الثقافية من حيث المبدأ تشتمل على الدراسات الأدبية وتحيط بها. ولكن أي نوع من الاشتمال هذا؟ إن ثمة جدلاً كثيراً هنا. فهل الدراسات الثقافية مشروع رحب تكتسب داخله الدراسات الأدبية قوة وبصيرة جديدة؟ أم أن الدراسات الثقافية سوف تبتلع الدراسات الأدبية وتحطم الأدب؟ يرى كولر أنه لكي نقبض على المشكلة نحتاج إلى شيء من الخلفية عن تطور الدراسات الثقافية. يرى كولر (ص 46 - 47) بعد أن يعرض لشيء من هذا التطور أن الدراسات الثقافية تجد مأواها في التوتر بين رغبة المحلل، من ناحية، في تحليل الثقافة بوصفها جهازاً من الشفرات والممارسات التي تغرب الناس عن اهتماماتهم وتخلق الرغبات التي سوف يحصلون عليها في النهاية، ورغبة المحلل، من ناحية أخرى، في أن يجد في الثقافة الشعبية تعبيراً أصيلاً عن القيم. وأحد حلول هذا التوتر هو أن يبين المحلل أن الناس قادرين على استخدام المواد الثقافية [الزائفة] المطروحة عليهم من قبل الرأسمالية وأجهزة الإعلام لديها من أجل صناعة ثقافة خاصة بهم. إن الثقافة الشعبية مصنوعة من ثقافة الجماهير. والثقافة الشعبية مصنوعة من مصادر ثقافية معارضة لها

وهكذا فهي ثقافة نضال ، ثقافة تتكون إبداعيتها من استخدام منتجات ثقافة الجماهير . ومن هنا فإن العلاقة الراهنة بين الدراسات الثقافية والدراسات الأدبية مشكلة معقدة. فنظرياً تشمل الدراسات الثقافية كل شيء : شكسبير وموسيقى الرباب ، ... ، ولكن في الممارسة ، بما أن المعنى مؤسس على الاختلاف، فإن الناس يقومون بدراسات ثقافية بوصفها معارضة لشيء ما آخر . ويسأل كولر : بوصفها معارضة لماذا ؟ فلما كانت الدراسات الثقافية تنشأ من الدراسات الأدبية، فإن الإجابة غالباً ما تكون ، " بوصفها معارضة للدراسات الأدبية، في شكلها التقليدي "، حيث كانت المهمة تفسير الأعمال الأدبية بوصفها إنجازات لمؤلفيها، وحيث كان المبرر الأساسي لدراسة الأدب هو القيمة الخاصة للأعمال العظيمة : تعقدها ، جمالها ، تبصراتها ، عالميتها ، وفوائدها الكامنة بالنسبة إلى القارئ . [انظر هنا للغدامي الموقف من الحداثة، ص 58].

ويستمر كولر في " الدفاع " عن معسكره بقوله (ص 47 - 48) إن الدراسات الأدبية لم تكن أبداً متوحدة حول مفهوم مفرد مما كانت تقوم به، تقليدياً كان أو غير تقليدي ؛ ومنذ مقدم النظرية، كانت الدراسات الأدبية على نحو خاص فرعاً معرفياً مثيراً للنزاع وخلافياً ، حيث تتنافس كل أنواع المشروعات، التي تتعامل مع كل من الأعمال الأدبية وغير الأدبية ، من أجل لفت الانتباه . فليس ثمة إذن حاجة من حيث المبدأ إلى وجود صراع بين الدراسات الأدبية والثقافية . وليست الأولى ملتزمة بمفهوم عن الموضوع الأدبي، يجب على الأخرى أن تنكره . وقد نشأت الدراسات الثقافية بوصفها تطبيقاً لتكنيكات التحليل الأدبي على مواد ثقافية أخرى.

وهذا كلام بالطبع قاله الغدامي وصدق عليه ، ولكن كولر لا يتوقف عند ذلك بل يروح (ص ص 48 - 52) يناقش العلاقة بين

هذين النوعين من الدراسة بجمعهما تحت موضوعين أساسيين : الأول هو ما يسمى " السنة الأدبية " literary canon وتمثلها الأعمال التي ندرسها في المدارس والجامعات لتشكل " تراثنا الأدبي " ، والآخر هو المناهج المناسبة لتحليل الموضوعات الثقافية. وينتهي كولر هنا إلى أنه لو كان للدراسات الأدبية أن تصنف تحت الدراسات الثقافية، فإن نوع " التفسير العرضي "، الشائع في الدراسات الثقافية والذي يعني فكرة العلاقة المباشرة ، وفيها تسحب المنتجات الثقافية لتكون عرضاً لوضع اجتماعي-سياسي تحتها ، يصبح هو المعيار؛ ويمكن أن تهمل خصوصية الموضوعات الثقافية ، ومعها الممارسات القرائية التي يحرض عليها الأدب (ناقشها كولر في فصله الثاني). ويرى كولر أن تطبيق الطلب على القابلية للفهم الفوري ، والرغبة في العمل على حدود المعنى ، وانفتاح المرء على غير المتوقع ، والتأثيرات المنتجة للغة والخيال، والاهتمام بالكيفية التي ينتج بها المعنى والمتعة - هذه النزعات ذات قيمة على نحو مخصوص ، ليس لقراءة الأدب فحسب بل لاعتبار ظواهر ثقافية أخرى كذلك ، على الرغم من أن الدراسة الأدبية هي التي تجعل هذه الممارسات القرائية متاحة .

وأخيراً يرى كولر (ص 52 - 54) أن ثمة سؤالاً عن أهداف الدراسات الأدبية والثقافية . فممارسو الدراسات الثقافية يأملون غالباً في أن العمل على الثقافة الراهنة سوف يكون تدخلاً في الثقافة أكثر من أن يكون مجرد وصف . وأن عملهم " سوف يضيف ، أو يظن به ، أنه يمكن أن يضيف شيئاً مختلفاً " . ويرى كولر أن هذه العبارة غريبة ولكنها كاشفة : فهذه الدراسات لا تعتقد أن عملها الفكري (الثقافي) intellectual سوف يضيف شيئاً مختلفاً . فهذا سوف يكون أمراً من قبيل الإفراط، ناهيك أن نقول يكون ساذجاً . إن العبارة نفسها تعتقد أن عملها "من المفروض أن" تضيف شيئاً مختلفاً . هذه هي الفكرة . إن الدراسات

الثقافية " يفترض أن تكون " راديكالية ، ولكن المعارضة بين الدراسات الثقافية الإيجابية والدراسات الأدبية السلبية يمكن أن تكون أمانى في القلب .

إن المناقشات حول العلاقة بين الأدب والدراسات الثقافية متخمة بالشكوى من النخبوية والانتهاكات بأن دراسة الثقافة الشعبية سوف تؤدي إلى موت الأدب . ومع هذا الإرباك كله ، فهي تساعد على فصل مجموعتين من الأسئلة . الأولى تتصل بقيمة دراسة نوع من الموضوعات الثقافية أو آخر . فقيمة دراسة شكسبير بدلاً من تمثيلات ربات البيوت soap operas [من قبيل التمثيلات المدبلجة عن المكسيكية ويشاهدها الكبار قبل الصغار عندنا !] لا يمكن أن يسلم به ويحتاج إلى النظر : فماذا تستطيع أنواع مختلفة من الدراسات أن تحققه ، بالخبرة المنهجية العقلية والأخلاقية ، على سبيل المثال ؟ إن مثل هذا النوع من المناقشات ليس من السهل إثارته : ومثال القائمين على معسكرات التعذيب الألمانية الذين كانوا رقباء على الأدب ، الفن ، والموسيقى عقد من محاولات الزعم بفعالية أنواع بعينها من الدراسة . ولكن هذه المسائل يجب أن تواجه الآن .

أما المجموعة الأخرى من الأسئلة فتتصل بمناهج دراسة الموضوعات الثقافية من كل الأنواع - ميزات وعيوب أنماط مختلفة من التفسير والتحليل ، من مثل تفسير الموضوعات الثقافية بوصفها بنيات معقدة أو قراءتها بوصفها أعراضاً لكليات اجتماعية . وعلى الرغم من أن التفسير الملاحم ارتبط بالدراسات الأدبية والتحليل العرضي بالدراسات الثقافية ، فإن أيّاً من النمطين يكن أن يرتبط بأي من النوعين من الموضوعات الثقافية . إن القراءة الدقيقة للكتابة غير الأدبية لا تتضمن تقييماً جمالياً للموضوع ، بنفس القدر الذي لا يتضمنه السؤال الثقافي عن الأعمال الأدبية من أنها مجرد وثائق لحقبة ما .

نتوقف هنا مع كولر الذي يتابع الموضوع في بقية كتابه من جهة مشكلة التفسير . وننتقل إلى الغدامي مرة أخرى لننظر في بقية عمله ونعطي بعض الملاحظات . في الفصول الباقية التطبيقية يجري الأمر سهلاً، وتغدو القراءة عملاً ممتعاً في حد ذاته لأن " المقدمة النظرية " في الفصل الثاني مهدت الطريق وصنعت منطقاً واضحاً لبقية العمل . والغدامي هنا يستأنس قارئه ، إذا جاز التعبير ، ويدخله معه في ملعبه الخاص ليطلعه على مقتنياته الجديدة التي قد تثير في نفس القارئ المستأنس بعض الحسد وبعض الغيرة وربما بعض الاستفزاز، ولكن محاولة الاستئناس تتم في النهاية لمنطق العمل المتسق من جهة ، وربما لأن القارئ يرغب في أن يتم استئناسه من جهة أخرى . ولذلك سوف نعطي بعض الملاحظات هنا من قبيل تلك التي يمكن أن يلاحظه قارئ مستأنس:

1. لماذا مثلاً لم ينشأ علم علل في نقد الخطاب الشعري العربي ؟ (ص 98).

2. يقول الغدامي (ص 105) : " وما كانت الحقيقة قط قيمة شعرية، وبالتالي فإنها لن تكون قيمة ثقافية ، طالما أن شعرية الخطاب هي اللب اللغوي والقيمي لثقافتنا " . ومن الذي قال إن الحقيقة التي ينطق بها الشعر ليست ذات قيمة معرفية من نوع خاص ، لا تكشف عنه أشكال أخرى للثقافة ، وأن الثقافة ذاتها يشتمل عليها الشعر ، وخصوصاً عند العرب ، وليس العكس ؟ نعم عرض الغدامي للشعر والعلم عند العرب ولكنه وجه المناقشة لصالح فكرته الأساسية . ومن حق الآخرين أن يعترضوا .

3. من النقاط المهمة التي كشف عنها الغدامي هي وعي الخطاب الثقافي بذاته عند ابن المقفع (ص 109)، وأبي حيان التوحيدي

(ص 113 - 114)، والجرجاني (ص 178 - 179)، وفي السرد والحكايات السردية عند الشعراء (انظر مثلاً ص 215 ومع بعدها). وفي السياق نفسه كان يمكن للغدامي أن يلتفت إلى بعض المناقشات الحديثة عن المذهب الكلامي ضمن البديع عند ابن المعتز والجاحظ.

4. يقول الغدامي (ص 116) : " والأمة ذات التاريخ العظيم في فتوحاتها المجيدة لم تحقق فتوحات مماثلة في المجال الفكري والعقلي والاجتماعي ، وهو ما كان يفترض في أمة تحمل المعاني الإسلامية الأولى في الإنسانية والعدل والحرية ، ... إلخ ". هذا كلام صعب قبوله على علاته. قارن بكلام مقابل للغدامي في ندوة سابقة للنادي الأدبي في جدة (1409)، انظر ثقافة الأسئلة [لاحظ العنوان]، ص 190).

5. تؤدي النقطة السابقة إلى النظر فيما يقوله المؤلف (ص 144) عن تسرب عنصر دخيل فارسي رومي في المسألة المدحية . وهذه ملاحظة أقرب إلى تبرير البعد البدوي البسيط والحنين إليه ، وهو ما ألمحنا إليه في كتابة سابقة عن الغدامي ، وإلا فإن الغدامي على وعي بطوقسية قصيدة المديح وشعائرها ، كما تكشف مراجعته . وقد يكون النموذج المدحي السلبي أثر في الثقافة إلى هذه الدرجة ولكن السؤال : هل يمكن فقط إلصاق التهمة بالشعر والشعر وحده؟

6. ولا أرى كيف أصبح قراء الأدب ومستهلكو الثقافة "يتمتعون بنصوص منبئة الصلة معهم"، في الوقت الذي أصبحت القراءة فيه مسلكاً "شبه آلي" ؟ (ص 154).

7. عمر بن العزيز أول رواد النقد الثقافي. (ص 159) إن المرء ليخشى حقاً أن يكون الغدامي هو آخر رواده . فهذه سوف تكون خسارة عظيمة على الرغم من أي ملاحظة سابقة أو لاحقة .

8. من أجمل فصول الكتاب التطبيقية الفصل الخامس " اختراع

الصمت / نسقية المعارضة ". (ص ص 201 - 219). ولا يعادله في هذا سوى الفصل الأخير عن أدونيس "صراع الأنساق (عودة الفحل / رجعية الحداثة)". (ص ص 243 - 295) وليته كان في تركيز الفصلين قبله.

9. تبقى ملاحظات منهجية تخص علاقة الغدامي في الكتاب الراهن بكتبه السابقة من جهة النقل منها دون إشارة ، وخصوصاً فيما يتصل بكتاب المشاكلة والاختلاف الذي سلفت الإشارة إليه ، فثمة نصوص في هذا الكتاب للمتنبى مثلاً (ص 93 وما بعدها) تناولها الغدامي في الكتاب الأخير (ص 174 وما بعدها)، ومن الطريف إجراء مقارنة بين التحليلين : الأدبي والثقافي للكاتب نفسه لرصد تحولاته النقدية وتطور فكره. وهناك فقرات أخذها الغدامي من كتبه السابقة ووضعها في كتابه الراهن ولم يشر، مع إشارته في أحيان أخرى؛ انظر مثلاً ثقافة الوهم، (ص 148- 153) والنقد الثقافي (ص ص 226 - 229) حيث القصة نفسها والتحليل مطور دون إشارة إلى سبق تناوله.

10. كنت أود أن أدرس بعض ردود فعل قراء الغدامي لكتابه الأخير في ضوء عرضي له ولكن الوقت لم يسعفني وعسى أقوم بهذا الأمر في المستقبل القريب .

ينهي الغدامي كتابه المبكر نسبياً الموقف من الحداثة (1987) بهذه العبارة في نهاية رده على سؤال لمجلة الشرق : هل هناك أزمة إبداعية / ثقافية ؟ بقوله (ص 156): " ومن هنا عاش النقد في أزمة .. ولن ينتشله من أزمتة إلا أن تتحول نظرتنا إليه لتصبح ذات منطلقات تسعى إلى تأسيس وعي نظري للعلاقة الثلاثية المتمثلة بالنص، أعني : علاقة الإنسان باللغة ، وعلاقة اللغة بالإنسان ، وعلاقة اللغة باللغة . وهذا لا يتم إلا بالأخذ بمفهوم (تداخل النصوص) على أن النص فقرة إبداعية تتجه دوماً لتأسيس خطاب عام هو بمثابة فلسفة المرحلة

وصورة وعيها لذاتها ولظرفها الإنساني والحضاري ". تكشف هذه العبارة المبكرة عن وعي عميق بالمسئولية النقدية التي ندب الغدامي نفسه للقيام بها ، ولعل صدقه وأصاله طرحه الفكري يمتصان أية ظواهر قرآنية سلبية تظهر في نسيج عقول قرائه، مما يمكن أن يعد من قبيل ما هو بصدد محاربته من معسكره المستنير.

يبقى لي أن أعلق ، كما هي عادتي عندما أكتب عن الغدامي ، على غلاف الكتاب الذي عادة ما يكون من اختيار الناشر . ومن الواضح أن الناشر هنا هو أول قارئ "رسمي" للكتاب بعد الكاتب وأصدقائه المقربين . وهذه المرة كان الغلاف عبارة عن منحوتة لجياكوميتي بعنوان " الأنف " . ومن الواضح أن المنحوتة معلقة في " قفص " مفرغ سوى من أعمدته الأساسية ، ويمتد " الأنف " بطوله المفرط خارج " القفص " ، مع ما يشبه الابتسامة العميقة الواسعة ، وقد تكون الساخرة . والبرتو جياكوميتي (1901-1966) ولد في ستامبا بسويسرا ودرس في إيطاليا واستقر في باريس منذ 1922. وهو من أبرز الفنانين في القرن العشرين ، وقد بدأ عمله في جو الفن التجريدي فحاول أن ينجز الواقع بمدخل جديد لترجمة المسافة distance وأعماله تتميز بطوله الواضح حتى لترى من على مسافة وفي فضاء space متخيل كذلك . وفي 1925 تخلى عن نحتة الطبيعي وبدأ في إنتاج برونزيات على الأسلوب التكعيبي، وأصبح من ثم يعد من السرياليين منذ 1931 وتميز بأعمال غريبة في أشكال مثل القفص. وانشق عن السرياليين وعاد إلى الأشكال الطبيعية في 1935 وأخذ يجرب من جديد حتى يستطيع أن " يزيل الشحم عن الفضاء " "trimming the fat off of space"، على حد تعبيره . وقد أقام معرضاً في مدينة نيويورك في 1948 وكتب جان بول سارتر مقالة عن فنه في 1950. ومن أقواله التي تقتبس في كتب الفن فيما يتصل بالشكل قوله على سبيل المزاح لرجل كان يرسم له بورتريه :



" بوجه كامل تذهب إلى السجن ، وبوجه جانبي (بروفيل) تذهب إلى مصحة الأمراض العقلية " . (انظر أرنهايم ، 1974 ، ص 109 وانظر كذلك ص 139 ، و259 ، و430) .

إن استدعاء جياكوميتي إلى الغلاف من قبل الناشر واستدعائي إياه إلى هذه المقالة لا يمكن إلا أن يكون نابعاً من إحساس قوي بعلاقة قوية بين المؤلف والفنان ، سواء على مستوى اللوحة المستعارة للغلاف أو على مستوى طبيعة رجلين ، جمع بينهما دون أن يتقابلا الرغبة في التجريب والتحول ومحاولة " إزالة الشحم عن الفضاء " ، وليس غريباً أن " الشحم " من مفردات الغدامي في كتابه ومحاضراته السالفة الذكر .

## ببليوجرافيا

- الغدامي، عبد الله. (2000)  
 النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، الدار البيضاء وبيروت:  
 المركز الثقافي العربي.  
 - (1987)  
 الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، جدة: مطبعة دار البلاد.  
 - (1998)  
 المرأة واللغة -2- ثقافة الوهم "مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.  
 - (1994)  
 المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف)، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.  
 - (1999)  
 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- Adams, Hazard (ed.) (1992) *Critical Theory Since Plato*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Arnheim, Rudolf (1974) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkely, Los Anglos, London: University of California Press.
- Con Davis, Robert and Schleifer, Ronald. (1991) *Criticism & Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory*. U K and Singapore: Longman.
- Culler, Jonathan (1997) *Literary Theory: A very Short Introduction*, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Greenblatt, Stephen (1995) "Culture," in Lentricchia, Frank and McLaughlin (eds.) *Critical Terms for Literary Study*, Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 225-32.
- Preminger, Alex & Borgan, T. V. F. (eds.) (1993) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.



النقد الثقافي  
نظرية جديدة أم  
مشروع متجدد

معجب الزهراني

## 1-5 : السؤال في عنوان هذه

القراءة ليس سؤال استفسار أو إنكار.

إنه سؤال حوار في مرجعيته وغايته.

سؤال الحوار الذي يحترم إنجاز الآخر

بقدر ما يحترم حق الذات في الاحتفاء

بذلك الإنجاز ونقده والاختلاف عنه ومعه وصولاً إلى إثراء القضية

موضوع البحث . إنه السؤال الذي لا يضع ذاتاً فردية مقابل أخرى ولا

القراءة الذاتية مقابل الكتابة الغيرية بقدر ما يحاول تطوير الوعي

بضرورة تكثير وتنويع المقتربات والمقاربات كي لا يصل أحد إلى

الحقيقة الواحدة .

من هنا حرصت كل الحرص على بدء قراءتي بالتأكيد على

الجهد الخلاق الذي بذله ولا يزال يواصله الغدامي طوال مسيرة نقدية

ثرية لا شك في أنها رفعت منسوب الوعي النقدي الوطني وأثرت الخطاب

النقدي العربي المعاصر في مجمله . كما حرصت الحرص كله على

الحوار مع جهوده واجتهاداته باعتبارها أثراً لذلك القلق الخلاق الذي

يثوي وراء كل إنجاز متميز في الكتابة كما في مجال الحياة ، وهو ما

صاغه المتنبي في البيت الشعري الذي يشبه النص العام :

وإذا كانت النفوس كباراً      تعبت في مرادها الأجسام

وبإمكاني محاوره هذا البيت - النص وتحويره لينطبق أكثر على

ما أريد قوله في هذا المقام المعرفي :

وإذا كانت العقول كباراً      تعبت في مرادها الأقلام

## 2-5 : تعود الغدامي وعودنا على كتابة غير مألوفة ومثيرة للجدل

بكل أشكاله ومرامييه . فمنذ " الخطيئة والتكفير " إلى كتابه الأخير " النقد الثقافي : قراءة في الأنساق الثقافية العربية (المركز الثقافي العربي ، 2000) وهو يركب الذلول والصعب ويخوض في اللجة والضحضاح سعياً وراء تحقيق هذه الذات الباحثة عن كل ما يعقق الأسئلة وينشر دواعي القلق الخلاق فيها وفي من حولها .

في البدايات كانت الكتابة مسكونة بهاجس تملك النظرية النقدية الحديثة ، أو " الحداثية " ، لاستثمارها في قراءة النص الأدبي قراءة تلزم ذاتها بما إن رهانها يكمن في تميزها واختلافها عما سواها . فالتحدي الذي كان مطروحاً عليه وعلى جيل الثمانينات من النقاد الجدد في الفضاء العربي جاء متناسباً مع دهشة الاكتشاف والحرص على توطيق وتعريب نظرية نقدية تغذت على اللسانيات وتمحورت حول أدبية النص الأدبي أو " شاعريته " في معظم توجهاتها وإنجازاتها .

أما في السنوات الأخيرة فإن مغامرة الكتابة ذاتها بدأت تغري الناقد ، الغدامي وغيره ، بالمشاركة في تجاوز أو هام " النظرية الجاهزة " حيث اكتشف الجميع ، هنا وهناك ، أنها لم تكن موجودة إلا بشكل ناقص ونسبي ومتغير . فهذه النظرية التي تمحورت خلال عقود حول المقولات البنيوية ، وبالأخص في نموذجها الفرنسي ، انفجرت من داخلها لتؤول إلى ما كانت عليه منذ البدء ، أي مجموعة مغامرات تتلون بكل الألوان وتتغير في كل مرحلة ، حتى عند الناقد الواحد نفسه . لقد أصبحت حقيقتها كحقيقة هذه الذات الباحثة التي تعي وتعاني كونها لا تسبح في ذات الماء ولا تتنافس ذات الهواء مرتين . فالفكر الحديث كله هو فكر الترحل و" البدونة " كما يسميه جيل ديلوز ، والمفكر لا يقيم في موضع إلا ريثماً يبحث أو يعين فيه أثراً يتركه أو يستصعبه وهو ينتقل إلى غيره باحثاً عن خلفه وخلافه . إنها سمة الرحلة أو روح العصر حيث

تمكنت تقنيات إنتاج وبث وتفعيل المعلومات والأفكار والنظريات والصور من دفع العالم والناقد والمفكر والقارئ في سيرة لهاث متصل ومحروم حتى من وهم الوصول !.

في هذه الوضعية التي يسميها البعض " ما بعد الحداثة " وآخرون يعتبرونها مرحلة انتقال " ما بينية " لم يبق للذات الباحثة الخلاقة سوى اجترار أفقها الخاص الذي يمكن أن يضمن لكتابتها الخاصة المزيد من أشكال التدفق الحر . لا شك أن رهان الكتابة المعرفية هنا يتحدد بمدى قدرتها على إنتاج الجديد من المفاهيم وبلورة المزيد من التصورات وتفعيل ما تنطوي عليه من أفكار وأطروحات . أما حين يزيد منسوب القلق الخلاق فإن الكتابة لابد أن تترجم عن توق الكاتب - الباحث إلى ابتداء نظرية خاصة وانتخاب حقل بحثه الاختباري التطبيقي الخاص .

\* \* \*

لا نريد لهذه القراءة النقدية أن تعرض الكتاب أعلاه في تفصيلاته الجزئية ، خصوصاً وأن بعض الزملاء كفانا إنجاز هذه المهمة . ولقد بدأنا بالسياق النظري المعرفي العام لأننا نريد الحوار مع الكاتب وكتابه في المستويات التنظيرية التي تمهد للأطروحة وتبررها وذلك لأن الكتابة ذاتها تلتبس ملامح تميزها في هذا المستوى قبل غيره كما سنلاحظ . هكذا ينبغي طرح التساؤلات التي يمكن للحوار أن ينطلق منها ويعمقها دون أن ننسى أن مشروع الكتابة الغدامية هذه لا يزال يعد بالكثير من الإنجازات والمفاجآت .

إذن : ما هي الجذور المباشرة للنقد الثقافي ؟ لماذا هذا النمط من النقد الذي يريد أن يتجاوز النقد الأدبي ليصبح " مشروعاً " جديداً

للكتابات الغذامية القادمة ؟ كيف نستطيع نحن المشتغلين في ذات المجال والمسكونين بنفس الهواجس التفاعل مع هذه المغامرة بما ينميها وينمي مجالها المشترك ؟

وهنا لعله من الواضح أننا نستبعد تماماً سؤال مشروعية المغامرة النظرية المتعلقة بالتسمية وذلك انسجاماً مع إيماننا بأن للناقد مطلق الحق في تصور مغامرته المعرفية كيفما شاء لأن ما يعيننا نحن هو الإنجاز المتحقق الآن والمحصول النهائي المنتظر في المستقبل كما تعلنه الكتابة ذاتها .

\* \* \*

يكمن الجذر المعرفي للنقد الثقافي في النظريات النقدية الحديثة التي مثلت جزءاً من .. ورافداً في الفكر الحديث ، وهو فكر النقد والنقدية بامتياز كما لا يخفى على أحد من المتابعين له والمشتغلين في مجاله . فالخطاب النقدي الذي يستمد مقولاته النظرية والإجرائية من مختلف الحقول المعرفية - حتى من العلوم الرياضية والطبيعية البحتة - كثيراً ما كان يخرج عن النص الأدبي المحدد المفرد ليلتقي مع الفكر الفلسفي الحديث في الاشتغال على الخطابات والأنساق العامة التي تغذيها وتتدعم بها .

فمنذ ميخائيل باختين إلى تودوروف وإدوارد سعيد ، مروراً بـ رولان بارت وجاك دريدا وميشيل فوكو وبول دي مان وأمبرتو إيكو ، كانت عملية المرافحة بين النصوص والخطابات والأنساق الحديثة أو العتيقة من مألوف القراءة النقدية التي كان من الطبيعي أن تتخذ عن كل ناقد وفي كل مرحلة من مراحل تطور الناقد الواحد سماتها الخاصة كما ألمحنا إليه من قبل . فحواريات باختين تجاوزت الرواية إلى الفكر

الفلسفي والاحتفاليات الشعبية وكان هدفها العميق أو البعيد هو خلخلة مونولوجات الخطابات الدوغمائية السائدة ، الإيديولوجي منها والنيولوجي . وفي نفس الفترة تقريباً كانت أطروحات سارتر تلح على حضور الذات الفردية الكاتبة وكتابتها في المجال العام وفق مقولة " الالتزام " الذي يترتب عن الحرية والمسؤولية وإلا أصبح قسراً وإلزاماً يعيق كل إبداع في الأدب كما في الفكر. وتوجه رولان بارت في عديد من مقالاته النقدية إلى توظيف السيميائية لنقد ثقافة المعيش اليومي الذي تهيمن عليه معايير وقيم الطبقة البرجوازية المخطوفة بنزعة الاستحواذ على المتع المبتذلة . ومنذ بداية الثمانينيات انعطف تودوروف إلى تحليل وفصح اللغات النافية للآخر المختلف ، سواء تمثلت في خطابات "الفتاحين" الأوائل للقارة الأمريكية أو في المتن الفكري الذي أنجزه كبار الفلاسفة والأدباء الفرنسيين عن الشعوب والثقافات الأخرى ، بدءاً من مونتيني ومونتسكيو ووصولاً إلى كلود ليفي - ستروس . أما إدوارد سعيد فركز في كتاباته الأساسية منذ نهاية السبعينيات على نقد الخطاب الاستشراقي ثم الخطابات الإمبريالية التي طالما غدت وبررت نزعات الاختزال والتنميط العدائي - التحقيري لحظة التعامل مع الآخر الذي تمثل في الشرق العربي - الإسلامي أولاً ثم امتد مع الحقبة الكولونيالية ليشمل بقية العالم . وضمن السياق ذاته خصص أمبرتو إيكو بعض كتاباته المتأخرة لنقد التوجهات العنصرية في أوروبا التي حولها "مكر التاريخ" إلى فضاء مائل لتجمعات عرقية وثقافية فسيفسائية أربكت كل أوهام الصفاء اللغوي والإثني والحضاري العريقة الجذور " هنا " و " هناك " .

هذا ولا حاجة بنا إلى التذكير بإنجازات فوكو ودريدا وجيل ديلوز وشومسكي وبيير بورديو في هذا المضمار العام .. وجامعها المشترك كلها هو نقد أو نقض المركزية التقليدية في سياق حضاري كامل .

وإذا كانت هذه المغامرات الفردية قد دشنت ما سيعرف لاحقاً بالتوجهات ما بعد البنيوية أو " ما بعد الحداثية "، فإنها لم تكن تلج كثيراً على بناء نظريات جديدة مكان النظريات السابقة أو السائدة بما أنها كانت كتابة ضد كل نظرية قارة يمكن أن تتحول إلى معيق للكتابة الحرة المتدفقة . فالذات الكاتبة تريد التحليق العالي فوق أكثر من مجال والتطواف الخاطف حول أكثر من قضية إشكالية بعكس ما تمليه أو تقتضيه البنى النظرية المحكمة إذ سريعاً ما تتحول إلى الانطواء والعزلة باسم الموضوعية أو العلمية .

ورغم أن الأهداف لم تكن واحدة أو معلنة بطريقة مباشرة دائماً فإن هذه التوجهات أو المغامرات كانت تحاول استحضار قضية الإنسان بعيداً عن النزعات الإنسانية التقليدية . فهذا الإنسان قد يكون فرداً مهماً أو فئة اجتماعية مضطهدة أو شعباً مهمناً عليها لكنه يظل ذلك الكائن الذي ينطوي على معاناة كثيرة المظاهر والأبعاد ويمثل هوية مترعة بالاختلافات والطموحات ولذا كان استحضاره هو إعلان موارد لحضور الذات المفكرة الناقدة في عالمها ومجتمعها بما إن التقنية أصبحت تهدد العالم كله بالتحول إلى " صحراء اللامعنى "، وبما إن التعددية اللغوية والثقافية أصبحت تفرض على الجميع احترام الاختلافات والاعتراف بجذواها كي لا يمضي الجميع إلى المزيد من أشكال التوحش.

هذا في اعتقادنا ما يشكل الجذر المعرفي العام لـ " النقد الثقافي " كمصطلح وكحقل فسيح للمغامرات النقدية التي يبدو جلياً أن خطابها العام تشبع من ركام الإنجازات حول أدبية النص الأدبي أو شعرية . والغدامي يشير بطريقته الخاصة إلى " ذاكرة المصطلح " في الفصل الأول المخصص لهذا الموضوع . لكنه في هذه المرحلة لا يكتفي بالعرض والتمثل ومحاولة التوظيف والاستثمار كما فعل في الجزء



النظري الأول والأهم ، من " الخطيئة والتكفير " . فبعد إنجاز متنوع ومتجدد اتصل طوال حوالي العقدين من الزمن يتجه الناقد إلى موقع من يريد المشاركة أو الإضافة . هكذا يتوقف عند أطروحة فنسنت ليتش بصدد " النقد الثقافي " وقفة مطولة نسبياً لأن هذه التسمية من إبداع ذلك الناقد الذي حدد خصائصه ومرتكزاته وأهدافه ضمن سعيه إلى تدشين نقد " ما بعد بنيوي " ينسجم مع التحولات المعرفية والاجتماعية الراهنة. لكنه في فقرة لاحقة يسعى جاهداً إلى بلورة تصورات الخاصة بشأن نقده الثقافي الخاص الذي يتطلب جهداً تنظيرياً يكمل ويعدل ويعمق الجهد السابق بقدر ما يبرر وسم المصطلح أو المفهوم بسماته الخاصة بحيث يمكن تحويله إلى نظرية ومنهج يخصان الناقد ذاته . إنها لعبة فصل واستنساب سنعود إليها لاحقاً : أما في ختام هذه الفقرة من قراءتنا فمن الضروري الإشارة إلى أن للنقد الثقافي جذراً آخر يكمن في كتابات الغدامي السابقة وتحديداً في " الموقف من الحداثة " و" ثقافة الأسئلة " و" القصيدة والنص المضاد " و" رحلة إلى جمهورية النظرية " و" المرأة واللغة " . إذن لماذا صمت الناقد عن هذا الجذر القريب منه قرب كتابته إليه !؟.

3- 5 : في آخر مقابلة معه قبيل وفاته أشار بول ريكور ، أحد أهم الفلاسفة التأويليين المعاصرين دونما شك ، إلى ان كل كتاب أنجزه كان يتبقى منه " فضلة " تشبه الثغرة أو السؤال المفتوح على قضية ما ، وهذا تحديداً ما كان يشكل نواة للكتاب اللاحق . كما اعترف هذا المفكر أن مجمل أعماله لا يمكن أن تمثل مشروعاً محكماً في المستوى النظري العام وإنما هي اختبارات لقضايا فلسفية وأدبية ولغوية واجتماعية متعاقبة وإن اقتضت الكتابة الموضوعية فصلها عن بعضها أو التنقل بينها بحرية من زمن لآخر .

هل يمكن أن نفيد من كلام كهذا في قراءتنا لكتابات الغدامي التي أخذته من النصوص الأدبية المفردة إلى النص الثقافي العام أو إلى ما يسميه بـ " الأنساق " ؟.

أزعم ذلك . بل سأزعم أن مثل هذه القراءة ضرورية لأن ذاكرة الكتابة الذاتية أوسع وأعمق من " ذاكرة المصطلح " الذي يريد أن يسمي التحول والقراءة في إحدى ذراها القلقة والخلاقة . فـ " الموقف من الحادثة " انطوى على كثير من الأفكار الجريئة التي تشرح وتوضح أو ترافع وتدافع أو تجتهد وتضيف ؛ لكنها منظومة بأطروحة مفادها إن الحادثة في مجال الكتابة الأدبية والنقدية هي جزء لا يتجزأ من حادثة التصور والرؤية والعلاقة بالذات والعالم وإن في إطار رؤية إسلامية لم يشكك فيها الناقد قط . و " ثقافة الأسئلة " يعزز وينمي تلك الأطروحة بما إن السؤال باب كل معرفة وكل فكر يطمح إلى إضافة الجديد والمفيد إلى المنجز الثقافي السابق والراهن . وفي " القصيدة والنص والمضاد " يمكن أن نجد أول إطلاقة على وضعيات المرأة في المخيال الشعري والثقافي العام ، وهو الموضوع الذي ستتمخض عنه الأطروحة المركزية في أحد أهم الكتابات العربية في هذا المجال وأعني " المرأة واللغة " . وكتاب " تأنيث القصيدة " هو في زعمي تمديد لذات الأطروحة وإن تم التركيز فيه على النموذج الشعري كما تبلور في قصيدة التفعيلة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب . أما في كتابه " رحلة إلى جمهورية النظرية " فإن الغدامي يقارب وجوه الآخر المختلف وثقافته المتنوعة من منظور باحث يريد كسر جمود اللغة النمطية السائدة عن هذا الآخر ، أو عنده ، لأن الأمر يتعلق بموضوع عام وملتبس تتغير أبعاده وملامحه في كل مرة تحاول الذات تأمله والإحاطة بحقيقته ، أي بحقيقتها النسبية والذاتية بالضرورة !.

ومن يقرأ " النقد الثقافي " من هذا المنظور تحديداً سيلاحظ بسهولة أن الغدامي يسعى إلى إحداث نقلة نوعية لا تفصل الكتابة هنا عن كتاباته السابقة بقدر ما تأتي ذروة لها ومنطلقاً إلى مغامرات لاحقة في ذات السياق العام . لقد أعلن الناقد في عديد من محاضراته وحواراته وكتاباته المقالة ومقدمات بعض كتبه أعلاه أنه أصبح منشغلاً بالإنسان واللغة أو بلغة الإنسان باعتبارها لغة يمكن أن تتحيز ضد إنسانيته فتولد ثقافة مختلة فاسدة لابد من نقدها والعمل على تجاوزها . هكذا إذن جاءت مغامرة " النقد الثقافي " لتسمي مشروعاً يراد له الاستقلال في المستويين النظري والمنهجي بما إن مجال العمل المعرفي - الفكري يطمح إلى أن يطال أنساق الثقافة العميقة لا نصوصها المتجلية فحسب . من هنا يُبرر صمت الناقد عن جذور المشروع الراهن في إنجازاته السالفة إما لأن الأمر من قبيل تحصيل الحاصل وإما لأنه يريد أن نتعامل معه في كتابته الجديدة باعتباره " باحثاً مفكراً " لا ناقداً فحسب . ثم إن لهذا الصمت وظيفة أخرى ، أهم وأعمق ربما ، يمكن أن نتقراها فيما وراء الهاجس الذاتي أو الفردي ، وأعني في مستوى علاقة هذا الباحث - المثقف بقضايا مجتمعه وأمتة في المستوى الإيديولوجي تحديداً . فإذا كان مثقف الخاصة قديماً والمثقف النخبوي أو الأكاديمي حديثاً قد شاركوا بصيغ مختلفة في عزل الثقافة عن المجتمع فإن الباحث - المثقف " ما بعد الحداثي " أصبح يعي خطورة ذلك ويحاول تجنبه قدر الممكن . إتينا هنا أمام هاجس تفعيل المعرفة والثقافة ضمن إطار ما يسميه هابرماس مجال الفعل والتواصل الاجتماعي العام أو " الجماهيري " وهو هاجس إنساني النزعة بقدر ما هو إيديولوجي المنطلق والمرتكز . فالكتاب ينطوي على قدر غير يسير من النقد الذاتي لتلك الذات الناقدة التي شاركت سابقاً في عزلة الثقافة العارفة النخبوية بما أنها أغفلت الوظيفي لصالح الجمالي والتاريخي لصالح البنيوي

المتفلت من كل زمن . لهذا تحديداً يلج الباحث على أن نقده الثقافي هو " بديل عن الناقد الأدبي " مثلما إن الناقد المثقف المنشغل بالمعاني والقيم الأخلاقية والفكرية والإيديولوجية هو البديل الأمثل عن الناقد الأدبي المنشغل بشاعرية النص أي ببنائه الجمالية وتقنياته البلاغية . وكل هذا يجد تبريره ومرتكزه النظري والمعرفي في التحول عن " الحداثة " التي خيبت الكثير من التوقعات وأفسدت الكثير من الأنواق والعقول إلى " ما بعد الحداثة " التي تفسح مجالاً واسعاً للتعددية والاختلاف والمشاركة الفعالة.. وذلك ببساطة لأنها أصبحت تنطوي على الكثير من التواضع والواقعية والتاريخانية والإنسانية . حتماً سيجد بعض المتلقين في هذه الإعطافة أو " النقلة " نحو " النقد الثقافي " بهذا المعنى ما يشبه التكفير عن خطايا مؤلف " الخطيئة والتكفير " وتلك الكتب اللاحقة التي توالدت من متنه وهوامشه ، لكن أليس خطاب المعرفة هو خطاب الخطأ بامتياز ؟!.

بل لا نستبعد أن تصادف بعض نقداته الصارمة للحداثة ولأهم رموزها الشعرية والتنظيرية (أدونيس) هوى معلناً أو مكتوماً لدى خصوم الحداثة والتحديث السائدين ، سواء كانوا من دعاة أنسنة الأدب والنقد والفكر أو من دعاة الأسلمة لكل سلوك لغوي ومعرفي وأخلاقي .

وفي كل الأحوال فإنّ هذا التلقي المتوقع ، والمبرر تماماً ، ينبغي ألا يشغلنا عن كون النقلة أو الإعطافة الجديدة لا تنطوي على قطيعة مع الذاكرة العميقة لكتابة غذامية قد تغير موضوعها وتوسع مجالها وتعديل أدواتها وأهدافها لكنها تظل في مجملها تمثل مشروعاً واحداً فيه من التدفق الحيوي بقدر ما فيه من القدرة على التنوع والتجدد كأى كتابة خلقة .

هنا تحديداً لعل العودة إلى كلام بول ريكور تساعدنا على بلورة

ثلاث ملاحظات عن تلك الكتابة - المشروع نأمل أن تمهد لحوار أكثر عمقاً مع أطروحة الكتاب الراهن ومركزاتها النظرية والمنهجية .

الملاحظة الأولى تتعلق تحديداً بهذه النزعة التأويلية القوية في الكتاب الراهن كما في الكتب السابقة حتى ليصح أن نعتبرها سمة ظاهرة أو متجالية بوضوح في كتابة الغدامي الناقد الأدبي والناقد الثقافي . فالغدامي كان ولا يزال " ناقداً تأويلياً " بامتياز ، وبالمعنى الفلسفي للتأويلية إذ تستند إلى التسليم بدور الذات في قراءة نص العالم " وفق مقصديات معلنة أو مضمرة محايثة لكل قراءة لكنها لا تكون منتجة للمعنى إلا حينما تخضع التأويل للإضباط النظري والصرامة المعرفية . من هنا نجد أن الشواهد النصوصية توجه باستمرار خلال القراءة لتدعيم الرأي وتبرير الموقف من ذات الموقع وزاوية النظر الخاصة ، وهذا ما تستجيب له النصوص الأدبية أكثر من النصوص المعرفية كما سنتبينه تالياً .

الملاحظة الثانية أن تلك النزعة التأويلية ومحفزاتها العميقة هي التي تدفع بالذات وكتابتها إلى غياب ذلك الحذر المعرفي الذي يدفع بالباحث التحليلي الاستقرائي إلى ترك بعض القضايا مفتوحة على الشك والتساؤل ، أي على المزيد من دواعي البحث والنظر . بناءً عليه يمكن تفهم وتفسير النبيرة الوثوقية العالية التي تتكرر في هذه الكتابة باستمرار . فهي نبيرة لا تدل على الغرور أو انغلاق الذات على ذاتها العادية أو العارفة بقدر ما تدل على ذلك القلق العميق إذ يتحول إلى طاقة تنفي مشاعر الإحباط وتقاوم دواعي الأكم واليأس في شروط اجتماعية وتاريخية وثقافية لا تبعث على الاطمئنان ولا تبرر الكثير من أشكال التفاؤل .

الملاحظة الثالثة تتعلق بما يمكن أن نعتبره بمثابة النسق العميق

في هذه الكتابة الغذامية المنجذبة ، حد الانخفاف ، إلى النظرية والتنظير. هنا أيضاً قد نتعجل في الحكم فنقول إننا أمام مفارقة لم تعد مبررة الآن وهنا . ذلك لأن النظريات المحكمة أو الشمولية لم تعد لها جاذبية تذكر لا عند المفكرين الفلاسفة ولا عند نقاد الأدب أو الثقافة ، كما أشرنا إليه في فقرة سابقة وكما يلح عليه الغدامي نفسه في الفصل الأول من كتابه حيث يعرض أبرز التوجهات الفكرية والنقدية " ما بعد الحداثة ". أما إذا ما تريثنا وتعمقنا في التفهم و" التأويل " فإننا سنجد في هذا الولع النظري أثراً لوعي الذات الكاتبة بضرورة مراقبة القراءة التأويلية عبر الجهد الذهني المنظم والصارم لتكون مقتعة أو مبررة قدر الممكن والمستطاع .

ونضع كلمة التأويل أعلاه بين المزدوجات كيما نحتاط ونؤكد على أن هذه الملاحظات قد تكون هي ذاتها لا أكثر من تأويلات تعبر عن استجابة خاصة لهذه الكتابة التي صاحبناها وتعاطفنا معها منذ البدايات . وفي كل الأحوال فإن قيمة الملاحظة تتجدد بمدى قدرتها على تعيين المزيد من مساحات أو فجوات الحوار مع كتابة لا بد أن تنطوي ، وهي المتدفقة الخلاقة دائماً ، على ثغرات أو مظاهر عمياء تسمح لذوات وقراءات أخرى بالسكنى فيها ، ولو عبوراً .. وهذا ما نحاوله منذ البدء .

4- 5 : تجد مغامرة " النقد الثقافي " أهم تبريراتها المعرفية والفكرية والإيديولوجية في الأطروحة المركزية التي تلح عليها الكتابة منذ المقدمة إلى الفقرة الختامية بعنوان " رجعية الحداثة " .

هذه الأطروحة تذهب إلى أن الأنساق الثقافية المتمركزة حول ذات فردية فحولية استبدادية نافية للآخر وقامعة للاختلافات هي الداء القديم المتجذر والمتجدد في ثقافتنا السائدة .

وإذا كان النسق هنا يمكن أن يعبر عن حضوره وبياسر تأثيراته

في الكثير من النصوص الأدبية والنقدية والفكرية فإنه وجد في النص الشعري ، وتحديدًا في شعرية المديح والهجاء والفخر ، نموذج وذرته التعبيرية جمالياً ودلالياً .

هكذا إذن تسربت تلك الأنساق " من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديمقراطي ، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة (النسق الشعري) وراء ترسيخها ، ومن ثم كانت الثقافة - بما أن أهم ما فيها هو الشعر - وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم " كما يقول الباحث في المقدمة (ص 7). وهكذا تمكنت الرؤى والتصورات التسلطية من التناسل مع اللغة والممارسة بسبب هذا النسق الخطابي الجميل والخطير أو المختل في نفس الوقت وكأن ثقافة كاملة ظلت تعيش وتعاني سيرورة " استفحال " منذ عمرو بن كلثوم والنابغة إلى أبي تمام والمتنبي وصولاً إلى نزار قباني وأدونيس .

وما معايير الفحولة الشعرية التي بررت تصنيف الشعراء في طبقات ، وترتيبهم في مراتب تفاضلية داخل الطبقة الواحدة ، سوى المظهر الأدبي - النقدي لذلك النسق الأعم والأعمق الذي يمجّد القوة على حساب الحق والغلبة على حساب المشروعية ومنطق المصلحة الفردية أو النخبوية على حساب منطق المصلحة الاجتماعية والاعتبارات الإنسانية .

فبالرغم من أن الرؤى والتصورات والتشريعات الإسلامية قد بثت منظومة نسقية كاملة تتأسس على مبادئ الحق والعدل والصدق والمساواة في ترتيب الواجبات بحسب القدرات وتعيين المسؤوليات بحسب المواقع إلا أن ذلك النسق العميق الجذور في الثقافة القبليّة سريعاً ما عاد ليشتغل في الفترات اللاحقة . وترتبط هذه العودة أو هذا " النكوص " بتلك اللحظة المشؤومة التي تراجع فيها مشروع " دولة

الأمة " لصالح مشروع " دولة العشيرة والقبيلة " ونموذجها الأول الدولة الأموية . فنظراً لكون مشروع التدوين بمعناه الثقافي - التاريخي العام قد تأسس وتم تدشينه في سياق هذه الوضعية الشاذة بمعنى ما فإنه قد خضع لشروطها ودعم أخلاقياتها ومعاييرها السائدة وكأن النسق ما ولد هذه الوضعية إلا ليعود فيتغذى عليها ويتقوى بها .

أما مبررات تركيز الباحث على النموذج الشعري فتتمثل في الدور الاستثنائي الذي لعبه ويلعبه هذا الخطاب الجمالي في ثقافتنا وتاريخنا منذ أن كان " ديوان العرب " وسمة لغتهم وخزانة علومهم إلى أن أصبح رمز الحداثة والتحديث لدى النخب الراهنة .

ومع أن الباحث يصوغ الأطروحة أعلاه في شكل تساؤلات تتطلب الاستقراء والتحليل والاستنتاج كما يفترض إلا أن الكتابة تكشف تعلق الأمر بفرضية تأويلية مسبقة تكمن نواتها الصلبة في كتاباته السابقة ، وبخاصة تلك المتعلقة بتصورات المرأة في اللغة والثقافة والمجتمع كما ألمحنا إليه من قبل .

من هنا تحديداً نلمس ما يشبه المنطق المقلوب ، أو المعكوس في العلاقة بين الأطروحة أعلاه ومستنداتها النظري إذ إن الفرضية هي التي تولد النظرية وتتطلبها للتخفيف من مظهرها التأويلي فلا تعود نتاج قراءة أو " استجابة " خاصة بالناقد في مرحلة ما من مراحل حياته وكتابته .! بصيغة أكثر وضوحاً نقول إن القناعة العميقة لدى الباحث بوجود ذلك النسق الشعري وبكونه السبب الأهم لأزمة ثقافة كاملة هي التي دفعت به إلى تبني " النقد الثقافي " باعتباره نظرية مثلى تعين الإشكالية بقدر ما تعين على نقدها بهدف تجاوز آثارها السلبية على الإنسان فرداً ومجتمعاً ، مبدعاً ومتلقياً ، ذاتاً وآخر . أكثر من ذلك نزع أن المغامرة التأويلية لبعض النصوص الشعرية المحددة تمددت واتسعت



لتشمل "الثقافة" في مجملها وهذا ما يعنى منطق القلب أو العكس أعلاه .

فالذات تصدر على المطلوب تحقيقه وإثباته منطلقاً ، أو معرفياً أو علمياً ، فيتحول الرأي الخاص والفكرة الواحدة إلى أطروحة شاملة تتقدم لتكتسح النصوص اكتساحاً . وإذا كانت النصوص الأدبية بطبيعتها حمالة أوجه وتنصاع لمختلف التأويلات فإن النصوص المعرفية تبدي مقاومة شديدة نظراً لصلابة ذاكرة المصطلحات والمفاهيم المكونة لها بشكل عام . هذا ما نلمس أثره بقوة في كل مرة يحاول فيها الباحث تحديد مفاهيمه النظرية والإجرائية وعلى رأسها بالطبع مفهوم "النسق" و"النقد الثقافي" .

فالنسق يحدد مرة باختلافه عن مفاهيم "البنية" و"النظام" ومرة من خلال آثاره ووظائفه إذ يحضر في عبارة يصوغها الفرد لكنها لا تعبر عن الفردي والجزئي بقدر ما تعبر عن الجماعي والكلّي وبالتالي تصبح "جملة ثقافية" دالة على ذلك النسق وممثلة له .

لكننا ما إن نتابع تلك التحديدات (ص 76 وما بعدها) حتى ندرك أن المفهوم الذي كان واضحاً في أذهاننا لرواج استعماله لدى الباحثين في عديد من المجالات يصبح ملتبساً وغامضاً . ومع أن المفهوم بشكل عام يظل تصوراً ذهنياً ينبغي تفهمه عبر أثره لا في جوهره أو في وجوده العياني الملموس إلا إن التباسه هنا يعود في جزء أساسي منه إلى عدم كفاية التحديد . هذا ما يتضح أكثر فأكثر عندما يتعلق الأمر بالمفهوم الثاني الذي لا يتمتع بنفس الرواج التداولي بما أنه مفهوم جديد أو حديث نسبياً . فالنقد الثقافي يبدو على كثير من الشفافية و"المقروئية" عند ليتش الذي يحدد خصائصه النظرية عبر جملة مستويات أهمها ما يتعلق بموضوعه الممتد من النص المفرد إلى "أنظمة الخطاب" كما يوضحه الغدامي نقلاً عنه (ص 32).

لكن المفهوم ذاته لا يعود مفهوماً عندما يحاول الباحث نقله من رتبة المصطلح إلى مرتبة النظرية الخاصة والمنهج الخاص لأن المنقول يتكاثر ويتوزع ويتداخل ويثقل باستمرار كما نجده في الفقرة 2-1 ص 62 وما بعدها . فالنقلة النظرية العامة والأساسية تريد أن تطال الفعل النقدي كله ولذا تتوزع إلى عمليات إجرائية تتضمن كما يقول الباحث "نقلة في المصطلح " و "نقلة في المفهوم (النسق) و "نقلة في الوظيفة " و "نقلة في التطبيق " . ثم تأتي النقلة الأولى فتتفرع إلى ستة مواضيع يكاد يستقل كل منها عما قبله وعما بعده مما يحول الحديث عن كل موضوع أو " قضية " إلى جهد تنظيري خلاق في ذاته لكنه لا يساعد على تحديد المصطلح المركزي . هنا تحديداً ندرك أن عملية التحديد هي في عمقها محاولة تحرير المصطلح من ذاكرته الدلالية الغيرية بهدف استنسابه ، أي تملكه كمصطلح ذاتي ، ومن ثم تحويله إلى إطار نظري يسمى المغامرة النقدية الجديدة والخاصة . وإذا كان من المؤكد أن الباحث أثرى المفهوم بالكثير من المعاني والأبعاد النظرية والوظيفية الجديدة إلا أنه يظل أكثر مفهومية في علاقته بذاكرته الأولى وكأنه مفهوم يقبل النقل والتعديل والاستثمار بقدر ما يقاوم عملية الاستنساب.

هذا ما ينعكس سلبياً على الجزء النظري من الكتاب ، أي على الفصلين الأول والثاني اللذين لا يبدوان وظيفيين حتى لكانهما ملحقان بالكتاب بعد إنجاز القراءة التأويلية التي تنطوي عليها تلك الأطروحة المركزية . بل إن الفصل الثاني قد يبدو نابياً في موضعه بعكس فيما لو جاءت فقراته كملاحظات موسعة في الهامش أو كثبت اصطلاحية يأتي في نهاية الكتاب ليعطي تلك الاجتهادات الخلاقة في كل فقرة فرصة مثلى للبروز .

ونلج على هذا الفصل لأن الأول يشبه تماماً ذلك الجزء النظري

من " الخطيئة والتكفير " حيث يتم عرض أبرز التيارات والمغامرات النقدية بطريقة مختزلة وشفافة لا شك أنها مفيدة لتفهم المرجعية المعرفية لكتابة تريد أن تتموضع في شرطها الإستمولوجي العام دون أن تفقد خصوصيتها وتميزها من منظور سياقها الثقافي الخاص .

أما حينما نصل إلى الفصل الثالث حيث تبدأ القراءة التطبيقية فإن الكتابة تستعيد تدفقها الحر ووهجها الخلاق ، بل إن الاجتهادات النظرية التي تخترق الكتابة في كل فقراتها تجعل المفاهيم تبدو أكثر شفافية وتماسكاً وهي تعمل وتُفَعِّل منها حينما كانت تُوضَح وتحدد نظرياً!.

5 : أشرنا في فقرة سابقة إلى المغامرات الخلاقة لبعض النقاد الذين أفضت بهم تراكمات إنجازاتهم وإنجازات غيرهم في هذا المجال إلى تجاوز نقد النص الأدبي إلى نقد الخطابات والمنظومات والأنساق الثقافية الأكثر شمولية وتأثيراً في الذهنيات والسلوكيات . ولعله من اللافت للنظر أن ناقلين من أبرز ممثلي هذا التوجه بالأمس واليوم وهما إدوارد سعيد وتزفتمان تودوروف لم يجدوا حاجة ملحة إلى إعلان القطيعة لا مع إنجازاتهما السابقة ولا مع النقد الأدبي السابق أو الراهن !

بل إن تودوروف الذي لمع اسمه كناقذ بنيوي يحاول التأسيس لعلم السرديات بعيداً عن مقولات المؤلف والمجتمع والسياق التاريخي أو الإيديولوجي أعلن تحوله بشكل هادئ من خلال كتيب بعنوان " نقد النقد " يحاور فيه أبرز الإنجازات النظرية والمنهجية ليؤسس عليها توجهه الجديد ويبرره .

هكذا حضر باختين وسارتر وإيان وات باعتبار ما تنطوي عليه أطروحاتهم " القديمة " من وجاهة معرفية وأخلاقية بما أن قضايا الإنسان

فرداً أو فئة أو جماعة كانت حاضرة في صلب اهتماماتهم ولذا يستعيدها الناقد لتحضر في المركز من وعيه وكتابته في توجهه الجديد . ونخص بالذكر تودوروف لأن إدوارد سعيد لم يتورط قط في عزل وفصل النص الإبداعي أو النقدي عن مؤلفه ومجتمعه وعالمه ، أي عن سياقات إنتاجه وشروط تداوله ، وذلك لأن الناقد عنده صورة من صور ذلك المثقف الفعال أو العضوي أو الملتزم الذي نادى به فيكو وغرامشي ولوكاش وسارتر وفرانز فانون وغيرهم .

وإذا كان أياً منهما لم يصنف ذاته وإنجازاته لا ضمن الحداثة ولا في " ما بعدها " فذلك ربما لأن حضورهما الفعال في سياق الخطابات النقدية والفكرية الحديثة كان قد تم بطريقة منتظمة وهادئة لا مجال فيها للكشوفات المدهشة أو للمفاجآت الصادمة كما هي حال النقاد من خارج ذلك السياق .

حتى ما ينقله الغدامي عن ليتش بصدد " النقد الثقافي " لا نلمس فيه نبرة إعلان القطيعة الحادة مع نقد قديم أو سائد وكأن المغامرة النقدية الجديدة لا أكثر من استمرارية خلافة لما سبقها يبررها منطق التراكم والتحول أولاً وبعد كل شيء .

بناءً على هذا كله لنا أن نتساءل عن مدى جدية وجدوى اعتبار الغدامي " النقد الثقافي " عنده نظرية جديدة أو بديلاً عن النقد الأدبي ؟!

ولإبعاد هذا التساؤل عن شبهة السجالية - وهي نزعة تغري بها كتاباته وحواراته بصدد القضية حتماً - لابد أن نعترف أولاً بأن إنجازاته المتلاحقة عبر مسيرة نقدية متجددة باستمرار تتيح لنا مقارنة التساؤل أعلاه من منظورين مختلفين ومتكاملين نأمل أن يعززا التلقي الحوارى الفعال لهذه الكتابة الخلاقة .

ففي شق من كتابة الغدامي تحمس الناقد - كغيره - لمقولات

تذهب في مجملها إلى تأكيد استقلال النص عن شروط إنجازه وتداوله ولزومه لوظائفه الجمالية أو الشاعرية بما أن للوظائف الأخلاقية والفكرية والإيديولوجية نصوصها الخاصة التي ينبغي البحث عنها خارج النص بل خارج السلسلة الأدبية والفنية . وفي شق آخر من ذات الكتابة نجد نزعة قوية لتوجيه الخطاب النقدي وموضوعه الأدبي (أي النص الشعري أو السردى) إلى التفاعل مع الإنسان والفاعلية في علاقات الراهن . هذا التوجه الذي ابتدأ مع " تشريح النص " سيتعزز في كتابات لاحقة ليصل ذروته في " المرأة واللغة و " تأنيث القصيدة " فضلاً عن " ثقافة الوهم " الذي صدر في الفترة الفاصلة / الواصلة بينهما . إذن لا غرابة أن نقول إن " النواة الصلبة " للأطروحة المركزية في الكتاب الراهن ، وهي تحديداً قضية الفحولة بمعناها السلبي ، بل البدائي الوحشي ، موجودة سلفاً في هذه الكتب كما في كتابات مختلفة اللغات والتوجهات وتفيض حتماً عما يسمى اليوم " النقد النسوي " الذي يعد من أقوى التوجهات النقدية ما بعد البنيوية (ولا نقول هنا ما بعد الحداثية).

وحيثما نمطي مركبة التأويل الغذامية ذاتها فإن شقي الكتابة هذين يمكن أن يقرأ باعتبارهما أثراً واحداً لذلك القلق الخلاق الذي يولد هذه الكتابة المتدفقة المتنوعة بقدر ما يعبر عن ذاته فيها بأكثر من صيغة . فالذات الناقدة قلقة على كتابتها التي يراد لها التميز والاختلاف والريادة بمعنى ما . والذات الباحثة قلقة من مجال بحثها الذي يراد له أن يتجدد ويتوسع باستمرار حتى لا يضيق وينعزل عن واقع ومصير مجتمعا وأمتها وهي تعاني صدمات الحداثة المحايثة بالضرورة لمشاريع التنمية والتحديث ويراد لها تجاوزها بالعمل الإنجازي الخلاق لا بمجرد الأقوال الشعاعية والشعرية المخدرة للوعي والمزيفة للواقع .

في ضوء هذا القلق المتراكب و" المنتج " يمكن تفهم إلحاح

الباحث المفكر على كون النقد الأدبي لم يعد يكفي لقراءة إشكاليات حادة بدأت تحضر في مجال الوعي العام ، وبخاصة بعد حرب الخليج الثانية التي شكلت مواقف بعض النخب وال جماهير العربية صدمة كبيرة للجميع هنا . فحينما يتحدث أو يكتب فرد مبدع أو زعيم بنفس تلك اللغة الجاهلية المستبدة والعدائية لما هو إنساني في الإنسان فما ذلك إلا مؤشر على خلل عميق في الثقافة . وحينما تنساق " الجماهير " وراء بلاغة الاستبداد والتطرف في كل مرة تطرح فيها حقوق الإنسان العادي وقضايا المرأة وحرريات التفكير والتعبير والاختلاف فما ذلك إلا دليل على ذات الخلل إذ يتقنع بأكثر من قناع . ومع إن هذه الإشكاليات أصبحت موضوعاً جماهيرياً عاماً في مختلف وسائل الإعلام والمعلومات المستقلة نسبياً عن المؤسسات الرسمية إلا أنه من الضروري محاولة التأسيس نظرياً ومنهجياً لمقاربتها حتى لا يتحول الكلام عنها إلى تنفيس عابر .

من هنا تتحدد أهمية " النقد الثقافي " كمغامرة يراد لها أن تطال الخطاب الثقافي في مجمله وأن تنتشر وتؤثر في أوسع مجال تواصلية ممكن . فالنقد في العقدين الأخيرين لم يعد نصاً على نص ولا مجرد فذلكت ذهنية باهرة وفارغة بل هو فكر وأداة لإنتاج المزيد من هذا الفكر النقدي الذي جعل لبعض النقاد المعاصرين حضوراً فعالاً في مختلف القضايا الإنسانية العامة كما رأينا .

هذه الرؤية النقدية التي تساءل وتبحث وتحلل وتؤول لتثير أقصى قدر ممكن من القلق الخلاق لدى المتلقي هي في اعتقادنا ما يتعين على الوسط الثقافي الحوار معها بما يكفل تعميقها وتوسيعها في أذهاننا وكتاباتنا ولا مشاحة بعدئذ في التسميات .

وحتى حينما ترتبك التحديدات النظرية أو تعلقو نبرة الثقة في الذات ومشروعها النقدي الخاص أو تشتط نزعة التأويل بصدد نص أو

شخص ما فإن القراءة الحوارية ينبغي أن تمضي إلى ما هو أهم وأجدى. فمرجعية الحكم هنا ينبغي أن تتناسب مع مرجعية الكتابة ذاتها وبالتالي لن تكون المشاعر الشخصية الضيقة أو المواقف الإيديولوجية الحدية المنطقية بل هي متمثلة في هذا الوعي النقدي الذي لا يستثني الذات من المراجعة الصارمة ، حد القساوة أحياناً .

ولقد كان لبعض الفلاسفة المسلمين ، وبخاصة ابن رشد ، مواقف نقدية أكثر صرامة من الشعر العربي السائد إذ لوحظ أنه لا يساعد على تهذيب النفس الإنسانية وتوجيه أفعالها نحو القيم العليا أو القضايا العامة لمجتمع يراد له أن ينتقل من تجمعاته العصبية الضيقة إلى ذلك المجتمع المدني العقلاني المنفتح الذي طالما حلموا به وسعوا إليه . ورغم إن هذه المواقف التي بحثت في دراسات نقدية معمقة لا تستحضر ضمن أطروحة الغدامي إلا أنها يمكن أن تشكل ، ومن منظور قراءتنا الراهنة على الأقل ، خلفية نظرية غاية في الأهمية لكتابة كهذه ، وهذا ما قلته للباحث بعد قراءة مخطوطة الكتاب الراهن .

وأخيراً لعله من تمام مقتضيات الحوار السابق والراهن ختم هذه القراءة بملاحظتين أرجئنا قصداً إلى هذا المقام .

الملاحظة الأولى تتعلق بحقيقة أن تعدد وتنوع الأنساق في أي ثقافة بشرية لا تبيح لأي خطاب معرفي جدي اختزال الثقافة في نسق واحد أزلي وأبدي . فهيمنة بعض الأنساق في بعض الفترات أو المراحل التاريخية هي ظاهرة تاريخية ينبغي أن تحلل وتعلل في ضوء التاريخ الذي تكمن تاريخيته تحديداً في تعدد وتغير أنساقه وخطاباته ومؤسساته وسلطاته .

الملاحظة الثانية منبعثة عن الأولى وهي أن لبعض الأنساق في بعض الثقافات حضوراً وتأثيراً أقوى وأكثر استمرارية ، لكن هذا لا

من هذا المنظور لعل قراءة مختلفة للإشكالية التي يطرحها الغدامي في هذه المرحلة من مشروعه النقدي المتجدد والخلق تكشف لنا عن وجهة المغامرة باتجاه أطروحة - وربما أطروحات - مختلفة ، بل ومناقضة لأطروحته تناقضاً ينمي الأطروحتين معاً .

فربما كان الشعر هو الحلقة الأضعف في الثقافة العربية - الإسلامية بُعيد تشكل الإمبراطوريات والدويلات ولذا سهل استتباعه واستثماره لصالح الأنساق والسلطات الأكثر تحكماً وتأثيراً في علاقات المجتمع والتاريخ . فواقع الحال في الماضي والراهن يؤكد لنا جميعاً أن نسق العلاقات الأبوية - البطيركية في المستوى الاجتماعي ونسق السلطة الفردية الاستبدادية في المستوى السياسي ونسق الرؤية الأسطورية، الخرافية أو اللاعقلانية ، في مستوى الثقافات الشعبية السائدة هي الجذر العميق لذلك الخلل العميق في علاقات الذات بالآخر والمجتمع والعالم .

وهنا قد يعود إلينا ذات الصوت الغدامي ليؤكد لنا أن الشعر أو الخطاب الشعري كان ولا زال هو المعبر الأمثل ، أي الأجمل والأخطر ، عن تلك الأنساق في هذا السياق الثقافي التاريخي الخاص .

ومع ما يكمن في هذا القول من أثر للإشتغال الطويل على الشعر من قبل ناقد قَدَم ذاته باعتباره شاعراً وشاعرياً ذات يوم إلا أننا لابد أن نصغي إليه ونحترم أطروحاته وهي تتحول إلى النقد الثقافي مثلما يتحول النقد الراهن في جزء أساسي منه إلى الفكر النقدي بالمعنى الفلسفي العميق والشامل لهذا المفهوم .

وفي كل الأحوال فإن مهمة كل نقد تتحدد بمدى قدرة الذات العارفة الباحثة على المشاركة في تنمية وتعميق الوعي بإشكاليات حقل



وفي كل الأحوال فإن مهمة كل نقد تتحدد بمدى قدرة الذات العارفة الباحثة على المشاركة في تنمية وتعميق الوعي بإشكاليات حقل أدبي - ثقافي لا شك أنه يتسع ، بل ويتطلب العديد من المقاربات التي يحاول كل منها استكشاف مكوناته وتحديد منظوماته وتحليل إشكالياته من منظور يختلف ويتكامل مع المنظورات الأخرى للباحثين الآخرين .



"الشعرنة"

بين

السياسة والشعر

عبد العزيز السيل

هناك خلل في أنساقنا الثقافية! نعم .  
ولعلي أتفق مع مجمل ما طرحه الدكتور  
عبدالله الغدامي في كتابه الأخير "النقد  
الثقافي" . لكن ما حدث هو أن الغدامي  
جعل المسؤولية الكبرى تقع على

الشعر . يقول الغدامي : "إن السؤال يتجه إلى النسق الثقافي العربي  
كله ، وهو نسق كان الشعر ومازال هو الفاعل الأخطر في تكوينه أولاً  
وفي ديمومته ثانياً<sup>(1)</sup> . أحسب أن تلك فرضية يطرحها الغدامي . لكن  
الملاحظ أنه انساق مع هذه الفرضية التي يبدو أنها تحولت إلى ما  
يشبه الحقيقة خصوصاً بعد تقديم نماذج متعددة تؤيد ما ذهب إليه .  
وأحسب أن هذه النتائج تظل افتراضية !

إن السؤال الأساس لم يتم التوقف عنده بشكل كبير . الشعر  
يقوم على المبالغة والكذب والتزييف والفحولة ... إلخ. وكل ذلك صحيح.  
وإذا نحن نظرنا إلى المجتمع في واقعه وتعامله وجدنا شبيهاً بين  
ما يحدث في الواقع وما يحدث في الشعر . بمعنى أن " الشعرنة " قد  
غدت مرتبطة بجوانب كثيرة من حياة الناس ، كما يقول الغدامي ، وهذا  
ايضاً صحيح . لكن المختلف حوله ، يتمثل في هل السلبيات التي يحويها  
المجتمع جاءت بسبب الشعر ؟ وهل مجرد التشابه بين ما يحدث في  
الشعر وفي المجتمع يجعلنا نصل إلى هذه النتيجة ، دون دراسة للواقع  
الاجتماعي للخروج من الفرضية إلى الحقيقة ، أو ما يقرب منها .

إنني أريد أن أنقل الأمر من القول إلى الفعل . وبالتالي من  
الشعر إلى السياسة بمنظومتها الحاكمة المتكاملة من أعلى السلطة إلى  
أدناها .

هل ما يحدث في المجتمع يأتي نتيجة للتأثر بالقول الشعري أم نتيجة للواقع السياسي الذي عاشه المجتمع عبر مراحل تاريخه ، بدءاً من العصر الجاهلي ثم قفراً إلى العصر الأموي وما تلاه من عصور حتى لحظة الحاضر ؟ أما العصر الإسلامي الراشد فسيأتي الحديث عنه لاحقاً .

القول عند الشاعر يقابله الفعل عند الحاكم . وهنا نعود إلى السؤال المطروح آنفاً . هل نحن أمام " شعرنة " أم أمام " سيسنة " ؟ والنتيجة واحدة على أي حال . لكن المصدر مختلف . والفعل أفتك سلاحاً من القول . وإذا كان الفعل على مستوى الحاكم العربي عبر التاريخ غالباً يتسم بأحادية الرأي ، وأسلوب القمع وإلغاء الآخر ، وما يصحب ذلك من طقوس ، فإن هذه العدوى تمتد نزولاً لتصل إلى الحاكم الأصغر فالأصغر في بوتقة المنظومة السياسية ، حتى يصل الأمر إلى مستوى المجتمع بأفراده .

دون ريب سيكون التأثير شاملاً ؛ لأن الأمر قد تحول من نظام الفرد إلى نظام المؤسسات . وهي مؤسسات تقوم على أحادية الرأي والسلطة المطلقة للمسؤول الأول فيها ، الذي يبدو حاكماً أصغر . والأمر لا يقف عند حد المؤسسات الاجتماعية والإدارية ، وإنما - وهنا تكمن الخطورة الكبرى - امتد الأمر ليصل إلى المؤسسات الثقافية ، التي غدت ذات صوت واحد . وإلى المؤسسات التعليمية التي باتت عبر مناهجها وأساليب تدريسها توصل مبدأ الرأي الواحد ، والتبعية المطلقة لما يقوله الأعلى والأسمى . وهذا أدى إلى تعطيل ملكة التفكير التي لم يعد لها مكان في ظل الأحادية في القرار والرأي .

وكأنني بالتالي أقترب من مرحلة لا تصل إلى تبرئة ساحة الشعر والشاعر ، لكنها تضع المسؤولية الأكبر على النظام السياسي العربي عبر عصوره واختلاف مناهجه .

وهنا أقتبس مقولة للغزامي من أجل طرح سؤال آخر قد لا يقل أهمية عما سبق . يقول الغزامي : " ولن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعا على كرسي الشرف مثلما هو متربع على كرسي الحكم . هنا جاء الشعر ليحقق هذه الرغبة الملحة ، وجاء فن المديح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح وكيس من الذهب ، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني <sup>(2)</sup> .

التساؤل الذي يرد هنا هل الشاعر فاعلاً وصانعاً لنموذج مثالي من لا شيء ؟ أم أنه أداة تم استخدامها كما يتم استخدام العسكر والحاشية لتحقيق مآرب الحاكم ؟ الشاعر لم يصنع بطلاً ، أو فحلاً أو طاغية - كما هما بتعبير الغزامي - ، ولكن تم توظيفه ليؤدي دوراً كلامياً لتزييف الحقيقة . أما كيف يرضى بهذا الدور فهذا سؤال يحتاج إلى وقفة أخرى ! ومن قال إن الشعراء نماذج إيجابية في أشخاصهم ؟ لا أعتقد أن مكارم الأخلاق تؤخذ من سلوكيات امرئ القيس وبشار وأبي نواس .

والسؤال المهم هنا هو من صنع الآخر ؟ هل الشاعر صنع الحاكم أم العكس ؟ في مقبل الحاكم الفاعل يأتي دور الشاعر القائل . وبين الفعل والقول يظل البحث قائماً عن الصانع والمصنوع . وكلاهما حدث عبر التاريخ . والغزامي أشار إلى ما صنعه عمر بن عبدالعزيز مع جرير ، حيث تحول الصانع إلى مصنوع <sup>(3)</sup> .

يتولى الغزامي - حسب فهمي - الدفاع غير المباشر عن السلطة السياسية عبر التاريخ ، وذلك بتحميل الشعراء فقط مسؤولية تخلف الأمة .

إذا كان الغزامي قد اكتشف الفحولة شعراً ومجازاً فقد تحدثت

كتب الأدب والتاریخ عنها حقيقة لدى الكثيرين من الخلفاء والأمراء والوزراء وعلية القوم .

إنها لم تكن فحولة مجازية - كما هي عند الشعراء - بل فحولة جسدية ، وهي أكثر وأشد من الفحولة الشعرية عند امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة ونزار قباني . هل نعود إلى العصر العباسي مثلاً لنقرأ أخبار الخلفاء مع الجواري وغيرهن !

أن يكون الشعراء مسؤولين عما يحدث للأمة وتتم تبرئة الساسة ، فهذا سؤال يستحق الطرح ، خصوصاً حين ندرك أن الناس على دين ملوكهم ورؤسائهم وقياداتهم السياسية والحزبية !

تاريخ مكة والمدينة في العصر الأموي معروف للجميع . وما وصل إليه المجتمع من رفاهية وتسامح أخلاقي كان بدعم رسمي سياسي من الدولة لتحقيق مآرب سياسية . أما الشعراء فقد تم استخدامهم من السلطة السياسية لتحقيق الدور المطلوب . وهذا ما يحدث الآن مع كثير من أصحاب الكلمة من شعراء ومتقنين ليلعبوا الدور الذي ترسمه لهم السلطة بشكل مباشر ، أو يقومون به من تلقاء أنفسهم لمعرفة الدور المطلوب منهم . لكن هذا لا يعفيهم من مسؤولياتهم الكبرى تجاه المجتمع والأمة .

إذا كانت صناعة الطاغية قد بدأت من العصر الجاهلي عبر اللعبة الشعرية بين المادح والممدوح ، فإن هناك أربعين عاماً تقريباً ، لم يكن للشعر فيها أي دور . فالعصر " لم يكن عصراً شعرياً " (4) حسب رأي الغزامي الذي اعتبرها حالة استثنائية ، وبالتالي لا تنطبق عليها النظرية ، ولم يقف عندها . وفي تصوري أنها فترة جديرة بالدراسة والتساؤل :

لماذا لم يكن الشعر محتفى به من قبل الخلفاء الراشدين ؟ إن المسألة تتعلق بقضية الواقع السياسي . إن من يصل إلى السلطة بالسيف ، سيحتاج إلى ترسيخ دعائم حكمه . ولذا فإنه يمسك بيد سيفاً ، وباليَد الأخرى كلمة . وهو عادة لا يستخدم واحدة منها بشكل مباشر لكنه يبحث عن ينوب عنه لتأدية هذا الدور .

حين النظر إلى الوضع في العصر الراشد نجده مختلفاً . الخلفاء لم يكونوا بحاجة إلى الشعر إطلاقاً ، فاخيارهم تم من قبل مجتمع المسلمين بطرق إسلامية مختلفة . فلم يكونوا بحاجة إلى تمجيد ونفاق ، أو إلى من يمنحهم مزيداً من الشرعية بالمدح والتملق والادعاء ، كما هي الحال مع الخلفاء الذين لم يأت اختيارهم حسب القواعد الشرعية ، إنما وصلوا إلى السلطة وراثه أو بقوة السيف . ولذا كان الشعر سبيل دعم سياسي .

أبو بكر الصديق رضي الله عنه وقف أمام جموع المسلمين حين اختير خليفة وخاطبهم " أيها الناس وليت عليكم ولست بخيركم ، فإن أحسنت فأعينوني ، وإن أسأت ، فقوموني <sup>(5)</sup> . إنها سياسة الوائق من نفسه الآمن من مجتمعه ، الراسم لخطه السياسي بوضوح .

عمر بن الخطاب رضي الله عنه يقوم خطيباً أمام جموع المسلمين رجالاً ونساء ، يطرح رأياً فتتصدى له امرأة معترضة أمام الجمهور على رأي الحاكم . وليست القيمة في ذلك لكن القيمة الكبرى تتمثل في " التشريع المدني الثوري الحقيقي " الذي يرسمه عمر ليؤكد حق حرية الرأي وقبوله حين يكون صائباً . يحدث ذلك بمقولته الشهيرة " أصابت امرأة وأخطأ عمر " . يكون الصواب والحق لصالح المرأة في حين يعطن الخليفة تراجعه . وهنا تكمن القيمة الكبرى للدرس السياسي . مزيد من الحرية للمجتمع في التعبير عن رأيه يزيد الحاكم الوائق من

نفسه رسوخاً ، وحين تغيب الحريات بمفهومها العام فإن الخليفة أو الحاكم يحتاج إلى من يمنحه شرعية اجتماعية ، ولو كانت مزيفة . والكلمة شعراً ونثراً هي القادرة غالباً على ذلك . وهذا ما حدث عبر التاريخ .

الغذامي أشار إلى عمر بن عبدالعزيز رضي الله عنه واعتبر رفضه للشعراء حالة استثنائية<sup>(6)</sup> . والواقع أنها ليست كذلك إلا في سياق خلفاء بني أمية ومن بعدهم ، وإلا فإنها عودة للمثال الأسمى ، عهد الخلفاء الراشدين .

فعمربن عبدالعزيز وسائر الخلفاء قبله وبعده يدركون أن الشعراء يقومون بتزييف الواقع أمام العامة . لكن الجوهرى هنا أن الخلفاء الآخرين محتاجون لهذا الدور من الشعراء . أما عمر بن عبدالعزيز فلا . لأن واقعه الشخصي وحياته وسلوكه ، كافية للتأثير على العامة . فهو لا يلجأ إلى التزييف الذي يأتي به الشعر وإنما يريد من الواقع أن يحكى ، ونعود لنفس السبب الرئيس الذي تمت الإشارة إليه قبلاً ، وهو أن وصول عمر بن عبدالعزيز ، إلى الحكم لم يكن عن طريق السيف ، أو اقتناص الفرصة ، ولا عن طريق الوراثة وإنما عوامل أخرى . فالاستمرار في الحكم والتشبث بالسلطة ليست الهدف الرئيس . ولذا ، فإذا كان من مهمة العسكر والشعراء توطيد أركان الحكم واقعاً أو تزييفاً ، فإن الحاكم الصادق مع ربه ومع نفسه ومجمعه لا يلجأ إلى شيء من ذلك . وحين انتهى عهد عمر بن عبدالعزيز لم يرجع دور الشعر ، وإنما تم استحضار هذا الدور من قبل الخلفاء .

وحيث الحديث عن الفحولة وصناعة الطاغية ، يرد السؤال التالي : هل هذا الأمر خاص بالعرب ؟ وبالتالي يمكن أن نضع أيدينا على الشعر بصفته الداء الذي ولد ذلك كما يشير الغذامي ؟



أليست الفحولة والطغيان توجد في كافة الثقافات والأمم . أليس تاريخ أوروبا في القرون الوسطى يمتلئ بأعداد كبيرة منهم ؟ أليس تاريخ الصين والمغول يحدثنا عن طغاة جبارين ؟ إذا كان الشعر قد صنع صداماً كما يشير الغدامي فما الذي صنع تشاوسيسكو في رومانيا ، والشاه في فارس وتطول قائمة الأمثلة . الفحولة والطغيان لم ولا يصنعها الشعر ولكنها تبرز حين يغيب الصوت الجمعي للأمة .

سؤال آخر يجدر طرحه قبل كل ذلك ويتعلق بالخطاب الشعري مقابل الخطاب الديني . ثمة خطابان متقابلان أحدهما أساسي جداً يدخل في أعماق كل نفس دون النظر إلى مستواها الثقافي والاجتماعي ، وهو الخطاب الديني ، أما الآخر فهو خطاب جمالي كماله نخبوي !

كيف حصل هذا الانحسار الكبير في تأثير الخطاب الديني ، بحيث إنه لم يعد مؤثراً حسب نتيجة الغدامي غير المصرح بها ، وأصبح التأثير للخطاب الجمالي الأدبي ؟ لقد أصبح الشعر هو المؤثر على حياة الناس وسلوكياتهم ، وأصبح مسؤولاً عن تردّي واقع الأمة . وكأننا بذلك وضعنا أيدينا على الداء . ولذا - حسب الغدامي - علينا أن نلغي الشعر بالطريقة التي تلقيناها تاريخياً ، من أجل أن نكون أكثر إيجابية .

إذا كان الشعر مسؤولاً بهذا الحجم عن واقع الأمة وتشكيلها سلبياً ، فإن سؤالاً آخر سي طرح من منطلق نقد ثقافي عالمي للنظر في واقع أمة أخرى تعيش حالات مشابهة لواقع الأمة العربية ؟ هل لدى هذه الأمم شعر مماثل أم أن لها ظروفًا أخرى ؟ إذا كان المسلمون في عهد سالف عاشوا عصراً ذهبياً للعلوم والآداب وكانوا الأسمى بين الأمم ، فما الذي حدث لتقلب الموازين . هل حضور الشعر وغيابه أم أننا أمام قضايا أخرى متداخلة ؟ وهل يمكن تغييب أو تبرئة الجانب السياسي في هذا الطرح .

ففي إطار آخر يلاحظ أن الغدامي لا يقصد إلغاء المنجز الأدبي وإنما يهدف إلى " تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة النص الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية ، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه " (7)، على حد تعبيره .

هذه الجملة تتضمن عدداً من المسائل التي قد لا تكون محل اتفاق . هل نحن أمام مناداة لإغفال الجانب الجمالي في الشعر ؟ أليس الجمال النصي هو الأساس الذي يبدهه الشاعر ، وهو ما يتفوق فيه مبدع عن آخر ؟

تلك مسألة أما الأخرى فتتعلق بالجانب النفعي . هل نلغي الجانب الجمالي لصالح النفعي . وبالتالي تكون القيمة النفعية هي الأساس في تقييم النص الأدبي ؟ والسؤال الأكبر ، متى كان الشعر ذا هدف نفعي إصلاحي مباشر ؟

نقادنا الأقدمون كانوا على وعي بهذه المسألة ، ولذا قالوا "أعذب الشعر أكذبه" . وهنا يتقابل جزآن : الجمالي (الأعذب)، والنفعي (الأكذب). وكأن المزيد من الجمال القولي يترتب عليه مزيداً من القبح الفعلي . فالصورة ليست غائبة عن النقاد ، ولا أحسبها أيضاً عن المتلقين .

هناك شعر نفعي مباشر وهو المرتبط بالمدائح المباشرة ، ولعل هذا النوع من الشعر هو ما يستحق كشف نسقه وتبيين زيفه ، وقد تحدث الغدامي عن هذه المسألة في أكثر من موضع . لكن الجزء الأكبر من الشعر لا يرتبط بالنفعية المباشرة .

أخيراً ، الغدامي يعن موت النقد الأدبي ، ليقيم على أنقاضه النقد الثقافي ؟ هنا تبرز مصادرة الآخر . فهل نحن أمام فحولة هنا ؟ ألا

يمكن لهما أن يتعايشا ، ليكشف النقد الثقافي الأساق السلبية في بعض الشعر ، ويبقى للنقد الأدبي دوره في البحث عن جماليات النص .

## الهوامش

- (1) عبدالله الغدامي ، النقد الثقافي : قراءة في الأساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، 2000 ، ص 93 .
- (2) النقد الثقافي ، 100 .
- (3) انظر النقد الثقافي ، 157 .
- (4) النقد الثقافي ، 115 .
- (5) ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، بيروت : دار صادر ، 1965 . ج 2 ، ص 332 .
- (6) انظر النقد الثقافي ، 158 .
- (7) النقد الثقافي ، 8 .

\* \* \*

"الغذائية ...

خطاب في

الشعرنة "

أسامة الملا

## 1/1 في الغذامية :

يمتد المشروع الغذامي معرفياً في أكثر المساحات الفلسفية النقدية خصوصية في النظرية الحديثة الأمر الذي مكن لاشتغالاته قراءة النسق الثقافي في الفكر العربي بوصفه معول الهدم والبناء للبنى السطحية والعميقة للمنجز الثقافي ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، تتبنى هذه المقاربة لهذا المشروع اثر محاولة تنقيصه وتجسيده محاورة له بلغة كرسها منذ انطلاقة في (الخطيئة والتكفير) ولا تزال تعلن دوماً فاعليتها وديمومتها في المنجز العربي . تلك النصية التي نروم إلى تمثلها في هذه المقاربة ستفضي إلى مشروعية الانتقال من أول مؤلفاته حتى نهايتها والتعامل معها على أنها نص واحد ممتد ، ولعل ذلك التوزع المنهاجي في حقول معرفية متنوعة (التأولية ، النصوصية ، البنيوية ، التشريحية ، النسوية ، الثقافية ..) يؤكد رغبة النص / المشروع في التواصل والإيغال مع المشروع والنظرية المعرفية الحديثة بأكبر قدر ممكن من الاشتغال والتعاطي والتمثل ، كما نراه يؤكد ذلك في عتباته النصية (ونعني بها مقدمات كتبه ومؤلفاته) وفي متعاليه النصي (ونعني به اللقاءات التلفزيونية والمقالات والحوارات الصحفية) ذلك الإيغال والإنغماس والتوحد في معاشية النظرية أحال المشروع دوماً إلى الوصول إلى درجة مضاعفة من الكثافة النقدية في لحظة سوسيوقافية معرفية لا تتعامل مع الطرح العلمي الجاد بهذا القدر من الكثافة النوعية عادة !

لذا تمت (أغذية) المشروع وتم تعاطية بشدة ونهم ، فما كان

منه إلا أن يطابق اسمه مسماه وأن يكون حقيقياً في ذلك التعامل العلمي أو فلنقل غدامياً فهذا هو (يغذّم الشيء يغذّم غذماً واغتذّم (الشيء) أكله بنهمة)<sup>(1)</sup> (وغذّمه غذماً أكله بشدة وإفراط وشهوة ، وتغذّم الشيء : اغتذّمه ويقال هو يغتذّم كل شيء إذا كان كثير الأكل ، والغذمة : بئر غذمة كثيرة الماء)<sup>(2)</sup>.

إن الاعتبارية الألسنية ما بين الاسم ومسماه قد تنداح قليلاً إذا ما تواطئت هذه المقاربة بالدخول إلى هذا النص الكثير (زاداً وماء) وليصبح (مسماه) بمثابة عنوانه النصي أهم عتباته النصية التي تختزل عمقه وامتداده المعرفي إذ تمثل نواته المُشكّلة ، ولتبدو تلك الغذامية النهمة والكثيرة من أهم النصيصات التي تفضي إلى الوشاية بالمشروع / النص وتجليته . ولتبدو تلك العلاقة ما بين النص وعتبته النصية حالة من التطابق والتكثيف ، ولتصبح (الغذامية) اسماً دالاً على النص ليس بوصفها اسماً اعتبارياً لمنتجه بل لكونها خياراً نصياً مكتفياً له وعتبة نصية أولية إن هذه المقاربة لتتذرع بطرف من ذلك الولوج النهم الذي قد يأغذّم المقاربة تناغماً مع تأغذّم النص / المشروع ، هذا ما ستحاول فعله !!

## 1/ 2 في الشعرنة :

صك المشروع الغذامي في نقده الثقافي هذا المصطلح من خلال رصده للعبة النسق الشعري في الذات والقيم العربية عبر قدرته على صناعة الفحل الشعري والطاغية ، لانتاجه تلك العلاقة الخادعة التي تظهر ما لا تضرر فينشأ خداع البصر فتتسج الشعرنة وتُقام مملكة الأحادي والمصادر والمكرس للذات<sup>(3)</sup> ولقد بدت مظاهر الشعرنة تتلبس جوانباً من إنتاجية المشروع ذاته عبر الغذامية التي تمثل ليه ونواته

الأساس ، إذ بقراءة العتبات النصية والمتعاليات النصية نلاحظ تمظهر تجليات الشعرنة في المشروع مما يقيم علاقة ما بين الغذامية إجراء وما بين الشعرنة نتيجة ، والتي تتعلق برصد أثر النسق الشعري الفحل على منظومتنا الفكرية والقيمية .

لذا تحاول المقاربة تطبيق الدراسة الثقافية على المشروع الثقافي ذاته لأنها تزعم أنه يتوافر على تلك المواصفات النسقية التي تتطلبها تلك الدراسة الثقافية كما أعلنها المشروع ذاته<sup>(4)</sup> وهي أن يكون هناك نسقين معاً في آن في نص جميل وجماهيري يكون أحدهما (المضمر) نقيضاً ومضاداً (للعلني) لقد حمل المشروع الغذامي ثقافياً نصين أولهما مظهر يشرح النسق الشعري الفحل وتأثيره على الفكر العربي وثانيهما مضمر يتناغم مع أثر ذلك النسق ويُعدّ ناتجاً من تجلياته ، كما أنه جميل في تشكيله لذلك الصوت المفرد المهمش للمنظومة النسقية ثقافياً في الحاضر كما كان مبهراً في تأويلاته الجمالية النصوصية في السابق وجماهيرياً إذ إن كتبه الأكثر مبيعاً في معارض الكتب العربية والأكثر نفاذاً على الرغم من طبعاتها المتلاحقة ليتحول المشروع الأكاديمي النخبوي إلى مشروع إعلامي جماهيري ، ولنا أن نلمح بعضاً من تجليات الشعرنة في الخطاب الثقافي الذي يدعو إلى الاختلاف والتعدد واللاتمركز لنتبين بعضاً من أثر النسق الشعري الفحل الذي يؤكد على الأحادي (كما نجده في شعرنة التأويل) والتمركز على الذات (كما نجده في شعرنة السياق) والتأكيد على الأنا المهيمنة (كما تتضح في شعرنة المقولة) ليصبح النسق الفحل ضارباً في أحد أهم وأخطر المشاريع التي قامت بمساعلته في فكرنا العربي !!

## 1/2 شعرنة السياق :

تشيء العتبات النصية بالمقولات المهيمنة في معمارية نصية ما

إذ أن بإمكانها النقاط المجسمات الدالة على بنية المشروع الكتابي منذ العتبة / المدخل لتفتت ذلك التشرنق السياقي الذي يفرضه خطاب يحمل في تضاعيفه نصين أحدهما مظهر والآخر مضمّن ، تتمثل تلك العتبة الواشية (بكلمة شكر) الذي اعتاد المشروع الغذامي أفرادها في مشروعه الثقافي (المرأة واللغة ، النقد الثقافي) في حين كانت تتضمنها المقدمة في المشروع النصوسي (الموقف من الحداثة ، الكتابة ضد الكتابة ، القصيدة والنص المضاد ، الصوت القديم الجديد ، تشريح النص ، رحلة إلى جمهورية النظرية ، ثقافة الأسئلة).

لقد اعتمد البيان التصديري في النص / المشروع عتبتين أساسيتين هما : كلمة شكر ، المقدمة ، وسنقتصر الحديث حول العتبة النصية الأولى والتي جاءت في المشروع الثقافي عوضاً لشموليتها عن صفحة الإهداء في المشروع النصوسي (الخطيئة والتكفير - ثقافة الأسئلة) والتي لم تنزاح فيهما عن كونها تقليداً كتابياً يوجه (للأب - الأم - الصديق - المدينة) كما اعتاد أن يضمن المقدمة شكره وتقديره لمجموعة من الأصدقاء للقيام بمراجعة الكتاب وتدقيقه وإضفاء أكبر قدر من اللبوس العلمي الجماعي عليه ، في حين أننا نجد العتبة النصية (كلمة شكر) في النقد الثقافي تنزاح عن هذا الدور النمطي لتشكل السياق الخاص للمشروع لتتحول إلى نص مواز لمشروع النص الأساس عبر قصدية تأليفية أرادت أن تقيم سياقاً مؤسسياً للكتابة الثقافية والتي تحتاج إلى نوع من المؤسساتية (للمشروعية) لكونها تدخل مساحة بكرة على مستوى النظرية والتطبيق وبخاصة لخطورة النتائج التي تفرزها تلك الممارسة الإجرائية . لقد وعى المشروع الغذامي خريطة المؤسسات الثقافية محلياً وعربياً ، من إنها تعتمد في مجملها على تشكيلات شللية فردية وإن كانت تستظل بغطاء مؤسساتي (أندية - جمعيات - مطبوعات) شلل ثقافية تدعى النخبوية وامتلاك المشروع الثقافي الحقيقي المنفرد لذا



كـون المشروع الغدامي مؤسسته السياقية الخاصة مكتفياً من الجمعيات الرسمية وغير الرسمية بـعضوية شرفية في أحدها ، كما اكتفى بالقسط الأقل إدارياً في المؤسسة الأكاديمية ، واكتفى بالجانب الاستشاري في المؤسسات الإعلامية وإن كان ذلك الجانب صورياً في كثير من الأحيان (تم تعيينه فيها رغبة من بعض المطبوعات في إضفاء قدر من المنهجية والمصادقية).

كل ذلك الغياب المؤسساتي حداً بالمشروع أن يقيم سياقه مؤسسته بنفسه ، ولعل العتبة النصية (كلمة شكر) في كتابيه (المرأة واللغة - النقد الثقافي) قادرة على تمثل تلك المؤسسة خير تمثيل إذ أنها تتكئ على : مدرسة البيان العربي تراثاً ولغة وبخاصة المدرسة الجاحظية عبر مقولة مركزية تنصدر تلك العتبة (إن الله جلت حكمته لم يخلق رجلاً يقوم بكل حاجاته بنفسه) لتنسحب هذه المقولة على المشروع ذاته لتصبح (إن الله جلت حكمته لم يخلق مشروعاً يقوم بكل حاجاته بنفسه) لقد ارتبط المشروع بإجرائية المدرسة الجاحظية التشريرية للنسق العربي في قراءتها لأركلوجية الكرم العربي في (البخلاء) ودراستها لكثير من الظواهر النسقية في رسائل الجاحظ الأدبية وكتاب الحيوان ، يقترب المشروع من هذا الاتكاء التراثي من مشروع طه حسين في أطروحاته الفكرية التي تعتمد في البدء على مقولة تراثية مركزية ومن ثم يستثمرها في طرح قضايا معاصرة ، وبذا يتقاطع المشروع الغدامي مع مشروع طه حسين الذي وصفه النقد الثقافي الغدامي بأنه (سيد المعاني : الأعمى هو الأبصر)<sup>(5)</sup>.

وللنهوض بشعرنة المؤسسة / السياق الخاص فإته يفرغ تلك المؤسسات من حضورها ليقيم منشأته باختياره ووفقاً لوظيفتها السياقية في مشروعه نجد ذلك أولاً في العتبة النصية في كتابه (المرأة واللغة) ثم

ففي دفاعه عن هذا الاختيار ثانياً في متعاليه النصي ، فها هي وزارة التعليم العالي تتحول إلى الوقفة الصادقة لصاحب المعالي وزيرها الدكتور خالد الغنقري ، وتأتي جامعة الملك سعود في أشخاص : د. محمد الهدلق ، د. عبدالرحمن السماعيل، د. حمزة المزيني ، د. معجب الزهراني ، د. راضي السرور) وتأتي المكتبات الثقافية ممثلة (د. أمين سيدو) ولتبدو المؤسسة الإعلامية ممثلة (بعبدالله السمطي) ومن ثم المؤسسة الأسرية ممثلة (بالزوجة والبنات). وتتأزر العتبة النصية الأخرى في الكتاب المكمل (النقد الثقافي) لتكتمل صورة المؤسسة السياق بإيجاد هيئة استشارية من مختلف الجامعات في الوطن العربي (المغرب - تونس - البحرين) ممثلة في (د. إدريس بللمليح ، محمد العمري) تنضاف إليها هيئة توثيقية متخصصة من (حمد المرزوقي ، عبدالرحمن البطحي) يضاف إلى ذلك لجنة إعلامية عالية الصيت ثقافياً (د. عبدالسلام المسدي ، د. علي حرب ، محمد العثيم)<sup>(6)</sup>.

وإذا كان الاختيار أياً كان نوعه إجراءً إيدولوجياً فإنه لم يتم الاكتفاء بهذا الاختيار بل أضفى عليه بياناً إقناعياً معضداً فيه الاختيار بالتبرير المفضي للشعرنة والتكريس وهذا ما تم عبر المتعالي النصي (مقالة في ثقافة اليوم جريدة الرياض)<sup>(7)</sup> مضيفاً لكل واحد من أعضاء السياق خصيصته السياقية التي تنضاف مع بعضها البعض لتشعرن السياق بأكمله ، لتتضافر العتبة النصية والمتعالي النصي في خلق سياق مؤسساتي متشعرن بفعل الخطاب الإقناعي الذي يمارسه المشروع مكرساً للأنا السياقية !!

مما حدا بالسياق إلى أن يعيد فعل الشعرنة للمشروع بدوره هو الآخر في تبادلية للأثر النسقي الذي يفرض إيقاعه على المشروع الغذامي وصداه (مؤسسته السياقية) تم ذلك بوضوح عبر الاحتفالية التي

تمت بعد فوز المشروع بجائزة سلطان العويس النقدية في ملاحق الجزيرة الثقافية<sup>(8)</sup>.

## 2/2 شعرنة المقولة :

وكما كانت النصية النصية المتمثلة في (كلمة شكر) تصنع شعرنة السياق فإن المتعالي النصي (اللقاءات والمقالات) يُضفي إلى رصد ما تم في المشروع الغذامي من شعرنة في المقولة يظهر ذلك عبر توحده بمقولة (النسوية) تلك المقولة التي ظهرت في كتابه (المرأة واللغة) فقد تلبس المشروع بتلك المقولة حين تمثلها في متعاليه النصي عبر أول حوار صحفي بعد صدور الكتاب كان ذلك من خلال الأنثى المحاور (ريمة الخميس)<sup>(9)</sup> تكرر ذلك في اللقاء التلفزيوني مع الأنثى المحاور (مديعة تلفزيون الشرق الأوسط - السهرة المفتوحة) وبعد حصوله على جائزة سلطان العويس مع الأنثى المحاور (مديعة قناة أبو ظبي - لقاء خاص) أراد أن يقيم بنفسه ذلك التوازن الثقافي ما بين الذكورة والأنوثة ، مما جعله يصر على عود الضمائر المؤنثة على صاحباتها في كتبه بعد (المرأة واللغة) دون جريان تلك الضمائر على وجه التغليب كما هو متبع عادة في الكتابة العربية وفي كتبه السابقة ، مما أفضى بالمشروع بأن يصبح (ممثلاً لأفكاره الطوباوية ، ولذا صار هو بطلاً لنصه)<sup>(10)</sup> هذا الحكم الذي أعلنه المشروع في (الخطيئة والتكفير) عن النموذج الإنساني (حمزة شحاتة) حين تلبس بمشروعه في صفات الأخلاقية الحقّة فأصبحت الذات نصاً ، والحال هنا يتكرر لقد أصبح المشروع نصاً لنفسه وكما اتضح في المتعالي النصي اتضح ذلك في العتبة النصية في كتابي (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، وحكاية سحارة) حينما شاطرته الأنثى فعل الكتابة فقد صنعت النص التشكيلي

للكتابين لتتحول الأثني من كونها موضوعاً للمشروع لتصبح صانعة له ، فيتحول (الموضوع) إلى (مرسل) ولتتحول من المصنوعة كتابياً ومعلوماتياً إلى الصانعة (الكاتبة والمحاورة والراسمة) الفاعلة في تكوينه وصناعته ولتتلبس الشعرنة بمظاهر التوحد بالمقولة<sup>(11)</sup>.

وما تم في المقولة النسوية نراه يتم في المقولة الثقافية وذلك من خلال التأكيد على (موت) النقد الأدبي ، كما ورد في العتبات النصية (مقدمة النقد الثقافي) وفي المتعالي النصي (اللقاءات والمقابلات التلفزيونية والمقالات الصحفية) ولعل التأكيد على المصادر التامة للنقد الأدبي صناعة (للفحل) الثقافي بطريقة ما ، فعلى الرغم من دعوى النقد الثقافي بوصفه تفكيراً لمقولات المركزية التي يتم من خلالها صناعة الفحل النسقي إلا أننا نجد أن النقد الثقافي يمارس نفس الآليات التي رصدها لمساءلة النقد الثقافي وهي :

تكريس الذات : تم ذلك عبر تكريس النقد الثقافي .

مركزية الذات : (أنا ناتج هذا العصر وأنا الذات الفاعلة فيه)<sup>(12)</sup>

إلغاء الآخر والتعالي عليه : موت النقد الأدبي

مما يؤدي إلى أن يصبح المشروع ناتجاً نسقياً بدلاً من كونه مشروحاً نسقياً وليكرس الإنغلاق والتفرد بدلاً من التعددية والإختلاف وهي مبادؤه الفكرية ، لتبدأ مركزية الهامش (ويعني النقد الثقافي هنا) تحيل إلى صناعة الفحل عبر آلية الاستفحال التي رصدها المشروع ذاته في مساءلته للمشروع الحدائي عربياً<sup>(13)</sup>.

## 2/3 شعرنة التأويل :

ومن شعرنة المقولة إلى قلب المقولة إذ نرى أن مقولات اکتملت

صياغتها وتأويلها في المشروع النصوسي تمت مناقضتها وتفتيتها في المشروع الثقافي وكان الخطيئة والتكفير نصوصياً تتحول دوماً إلى تكفير وخطيئة ثقافياً لينطلق مجدداً من الخطيئة الأخيرة إلى التكفير عنها معرفياً وهكذا دواليك ، ومن تلك الأمثلة إشكالية الأولوية للشعر الحر إذ عرض في كتابه (الصوت القديم الجديد) هذه الإشكالية مفنداً آراء نازك الملائكة ومناقشاً بعضاً من أدلتها<sup>(14)</sup> في حين أنه ينطلق من التسليم بريادتها في كتابه (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) للوصول بهذا التسليم كمرتكز مفصلي في قضية أنثوية الحركة الشعرية الجديدة وأنها تمثل خطاباً في الأنوثة في مقابل ذكورية النسق الشعري سابقاً وهذا ما تم عبر ما أسماها بصراع الأنساق<sup>(15)</sup> عن إن هيمنة مقولة المشروع هي التي وجهت التأويل فعندما كان التأويل جمالياً انحازت القراءة لنفي الريادة عن نازك الملائكة نظراً لغياب التراكم في التجربة في حين انحازت واستثمرت الريادة النسوية عندما تبنت القراءة المنطلق الثقافي النسوي.

وهذا ما تم في مقولات عدة منها مقولة (أصدق الشعر أكذبه) حينما فسرت على أنها من جماليات الكذب التأويلي في المشروع النصوسي في حين تمت مصادرتها ثقافياً لكونها وجه من أوجه (شعرنة القيم) الطاغية<sup>(16)</sup>. يقترب من هذا التوجه في شعرنة التأويل ما نجده في فكرة (الشبيه المختلف) والتي اعتمدها المشروع النصوسي وهي تعد من أهم الإجراءات التشريرية لقراءة السياق وفق النظرية الجرجانية في كتاب (المشكلة والإختلاف) والكتاب من أهم الحفريات التأصيلية لقراءة النظرية السياقية في ضوء الجمع ما بين المتباعدين مؤكداً في ذلك الكتاب مقولة الجرجاني التي تعتمد على أن (وموضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشينيين في وصف علة الحكم

يريدونه وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول) وقد علق المشروع الغذامي على تلك المقولة بقوله (فالشعر يقوم على الادعاء ولا يتكئ على البنية العقلية لإثبات دعواه ، وإنما البينة فيه تصدر عن مقدماته وعلاقات السياق فيه)<sup>(17)</sup> وهذا يخالف ما جاء في مشروعه الثقافي من الاحتكام إلى العقلاني والمنطقي في المسألة الشعرية كما اتضح ذلك في فصل كامل عقده لمناقشة دعوى (أدونيس) السحرانية)<sup>(18)</sup>.

إن تلك النزعة الوثوقية تعلو في مقولات النقد الثقافي وتأويلاته وبخاصة ما يرتبط باختيار أبيات دون سواها للإستشهاد بها فيما يتعلق بالحكم على أبيات على أنها أبيات نسقية عامة أو أبيات شعرية خاصة<sup>(19)</sup>.

وكما نجد ذلك في المشروع نجده في متعاليه النصي مما حدا بالسياق الخاص (المؤسسة السياقية) لتبرير تلك النزعة الوثوقية لتتداخل دوائر شعرنة المقولة والتأويل بشعرنة السياق كل يضفي على الآخر تأييده ومؤازرته مؤكدين في النهاية تكريس المشروع وشعرنته !

نجد ذلك في تفسير د. معجب الزهراني لهذه النزعة الوثوقية التوجيهية في النقد الثقافي (بأنها تنفي مشاعر الإحباط وتقاوم اليأس والألم وتدل على القلق العميق وليست هي مدعاة إلى الغرور والإنغلاق على الذات)<sup>(20)</sup> على هذا النحو تتم شعرنة التأويل عبر تبادلية الأدوار ما بين السياق والمشروع الخاص المفضية إلى تعضيد المقولة والتمركز على الذات المعرفية أكثر وأكثر !! وبذا يُخلص صوت السياق الخاص المتشعرن لوظيفته النسقية أكثر من أن (يُعين المزيد من مساحات أو فجوات الحوار مع المشروع لإيجاد ثغرات أو مظاهر عمالية فيه)<sup>(21)</sup> لتتشابه هذه الحالة بحالة رصدنا المشروع في كتابه (رحلة إلى

جمهورية النظرية) عندما أبان تركز الإعلام الأمريكي على الإعلام العالمي واستيلاء أمريكا على إمبراطورية اللغة (فما على أمريكا إلا أن تُعلن والعالم يُفسر)<sup>(22)</sup> فما كان للمشروع إلا أن يُعلن وما كان على سياقه إلا أن يُفسر !!!

وليس لنا ونحن ننهي هذه المقاربة إلا أن نؤكد أن تلك الغذامية (الرغبة الجامحة) في إضفاء الروح التشريرية العلمية في مساعلة منظومتنا المعرفية - والتي قد تظهر نتوءات شعرنة هنا وهناك - هي في طريقها للقيام بحفريات حادة وحقيقية في ذاتنا المعرفية وما كانت هذه المقاربة وهي تتسلق بأدوات ذلك المشروع للنظر إليه إلا محاولة قاصرة لتلمس بعضاً من أبعاده لتُعلن في النهاية أن مساحته الثقافية تتأبى دوماً على الاحتواء أو كما تحكي الثقافة عن (جبل الجودي) وديره كما ورد في العتبة النصية لكتاب رحلة إلى جمهورية النظرية (كلما شُبر اختلف عدده) فحالنا مع المشروع أننا كلما تلمسنا مساحته اختلفت مقاييسنا وكلت معاولنا .

## الهوامش والتعليقات

- (1) لسان العرب ، ابن منظور ، مج 1 ، ص : 34 دار صادر ، بدون تاريخ ، بيروت .
- (2) المعجم الوسيط ، ج 2 ص : 149 ، الثانية ، بدون تاريخ ، بيروت .
- (3) يراجع كتاب : النقد الثقافي قراءة في الأساق الثقافية العربية ، عبدالله الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، الأولى ، 2000 الدار البيضاء .
- (4) المرجع السابق ، ص : 77 وما بعدها .
- (5) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، عبدالله الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، الأولى 1999 الدار البيضاء من ص : 169 إلى 185 ولبقى المشروع ما بين هاتين المنطقتين بين (جحوظ العين) في الجاحظ و(عماها) في طه حسين وصولاً إلى الأبصر ليتذرع سيميائياً بينهما عبر حالة وسطى تتمثل بنظارة سميكة تملأ الجزء الأكبر من الوجه !
- (6) يضاف إليهم في مشروعه النصوصي : د. سعاد المانع (القصيدة والنص المضاد)، د. بكري شيخ أمين (الموقف من الحداثة)، د. محمد يعقوب تركستاني (تشريح النص)، عبدالفتاح أبو مدين ، سعيد السريحي ، عالي القرشي ، سعيد البازعي ، عابد خزندار ، عثمان الصيني ثقافة الأسئلة)، سعد الحميدين ، تركي السديري ، (الصوت القديم الجديد) نبيل خوري ، جاسر الجاسر ، علي العميم ، عبدالمحسن العكاس (رحلة إلى جمهورية النظرية)، محمد حسين زيدان ، محمود عارف، عبدالله عبد الجبار ، محمد باباصيل ، فهمي حرب ، شيرين حمزة شحاتة ، عبدالله بلخير، حسين عرب في (الخطيئة والتكفير).
- (7) ملحق ثقافة اليوم الخميس 8-7-1421هـ الرياض عدد 11791 .
- (8) يراجع تلك الملاحق من شهر ذي القعدة حتى المحرم 1420هـ .
- (9) يراجع مقابلة في الملحق الثقافي جريدة الجزيرة الأحد 18-10-1418هـ عدد 9271 .
- (10) مقابلة ملحق الجزيرة 18-10-1418هـ .
- (11) ينضاف إلى تلك الشعرنة لملقولة استثمار الحدث التاريخي الاحتفال بمناسبة المنوية لصالح المشروع النسوي في مقالة في ثقافة اليوم الأولى 1419 بعنوان (أخوات نورة).
- (12) مقابلة الجزيرة السابقة .
- (13) النقد الثقافي ص : 248 .
- (14) الصوت القديم الجديد، عبدالله الغدامي، كتاب الرياض 66، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1420هـ الرياض ، ص : 25 وما بعدها .



- (15) يراجع تآنيث القصيدة والقارئ المختلف ، الفصل الأول ، والنقد الثقافي ص : 245 وقد ناقش هذه
- (17) المشاكلة والإختلاف ، عبدالله الغدامي ، المركز الثقافي العربي ، الأولى 1994 ، الدار البيضاء ، ص : 62 .
- (18) يراجع النقد الثقافي ، ص : 280 .
- (19) انظر التأويلات التي وردت في المرجع السابق : ص 147 - 155 .
- (20) مقالة الرياض ثقافة اليوم 8-7-1421هـ .
- (21) المرجع السابق .
- (22) رحلة إلى جمهورية النظرية ، عبدالله الغدامي ، كتاب الشرق الأوسط ، الشركة السعودية للأبحاث والنشر ، جدة ، ص : 83 .



رسالة ابن القارح  
مراوغة اللغة

سعيد السريحي

وبعد فقد كنت أهم برسالة الغفران  
وكانت تهم بي حين ألفيت على بابها ابن  
القارح فأردت أن أتخذة لي ذريعة إليها  
وكان أن طال وقوفي به ومعه وأغراني  
ما رقت على هامشه من كلمات تتصل  
أو تنفصل فسبكتها فيما سأطرحكم الحديث عنه هذا المساء دون أن أصل  
إلى حل للبس الدلالي الذي يمكن أن يفضي إليه العنوان الذي اخترته لها  
فلست أجزم عما إذا كنت أراوغ لغة رسالة ابن القارح أو عما إذا كانت  
لغة رسالة ابن القارح هي من تراوغ قارئها .

رأى ابن القارح مجاز اللفظ ينحو به إلى غير حقيقته ومجرى  
الكتابة يترامى بها بعيداً عن ظاهر ما تبديه ، واستوقفه ما يعمد إليه  
المتحدثون والكتابون من " تنقص وخلافة وتحبيب ومسامحة " فأدرك أن  
ذلك من شأنه أن ينزع عن اللغة صدقها ويفضي إلى الشك بها والارتباب  
فيها ، ولمّا لم يكن له بد من أن يستخدم هذه اللغة وهو يكتب رسالته  
إلى المعري فقد توجب عليه أن يحترز ويحتاط بتنزيه ما يكتبه من دعاء  
وما يلهج به من ثناء على من يبعث إليه برسالته عن أن يكون تمجيده  
منطلقاً مما تواطأ عليه القوم من تحبيب ومسامحة وتملق مؤكداً أنه إنما  
يقول ما يقوله ويكتب ما يكتبه " على الصحة والحقيقة وبعد القصد  
والعقيدة " .

ومقتضى التحرز الذي أخذ به ابن القارح والتحوط الذي لجأ إليه  
أن تكون اللغة قد انتهت إلى اتهامها بالكذب ويكون المستعمل لها أميل  
إلى من يداجي سامعه ويحتال عليه ولذلك يحق لمن يسمعها أن يرتاب  
فيها وفي نوايا المتحدث بها كما يتوجب على من يستعملها أن يقيم

الشاهد والدليل على صدقه وصحته ومطابقة ما يقوله لمقصده وعقيدته وإلا دخل في دائرة النفاق والتملق مما يصح فيه الاستشهاد بالحديث النبوي الذي أورده ابن القارح " لعن الله ذا اللسانين " .

وقد كان ابن القارح مسكوناً بالريبة باللغة وعلاقتها بالحقيقة وصدق العقيدة ولذلك كانت مقدمته لرسالته أبي العلاء إعلان براءة مما تم التواطؤ عليه من مجاز اللفظ ومجرى الكتاب وكانت كتابته بعد ذلك مطاردة للشعراء والكتاب الذين يكشف تمحيص كلامهم عما يبتنون من نفاق وزندقة وكفر يتوارى خلف كثير مما يكتبونه وتفضحه بعض كلماتهم ومواقفهم التي حرص ابن القارح على رصدها وتتبعها ونموذجها في ذلك خزانة كتب أبي الفرج الزهرجي بآمد التي عرضها على ابن القارح فأعرض عنها وهو يقول له : كتبك هذه يهودية قد برئت من الشريعة الحنيفية ، وعندما عظم كلامه على أبي الفرج وأنكره ، احتكم إلى فحص هذه الكتب بقراءتها وعندها تيقن أبو الفرج من صدق مقولة ابن القارح ، وفي ذلك دلالة على ما تبطنه هذه الكتب من كفر وزندقة وبعد عن الشريعة وما تتسم به من قدرة على إخفاء ذلك كله فلا يعرف سرها ويهتك سترها غير مجرب خبير لا يمنعه إحساسه بطلاوة الأدب وجمال الشعر ورونق الديباجة من الكشف عما هو وراء ذلك مما يعمد إليه "الزنادقة والملحدون الذين يتلاعبون بالدين ويرومون إدخال الشبه على المسلمين ويستعذبون القدح في نبوة النبيين " .

وإذا كان السبعد عن الشريعة الحنيفية قد اجتمع في مكتبة أبي الفرج الزهرجي فقد تفرق في سير الشعراء والكتاب الذين راح ابن القارح يروي عنهم ما يبرهن به على نفاقهم تارة وزندقتهم تارة أخرى محيلاً إلى ما ورد في سيرهم وأخبارهم من آثار ، ويستدل على ذلك مستشهداً بصريح عبارات وردت عنهم أو مؤولاً بعض عبارات نسبت

إليهم مقيماً الدليل على ما يذهب إليه بما انتهى إليه أمرهم من سجن و قتل أو تعرض لنقمة الله عليهم وتكيل بهم ، مثلما حدث للمتنبى وبشار بن برد وصالح بن عبد القدوس والصناديقي والوليد بن يزيد وأبي عيسى بن الرشيد والجنابي والحسين بن منصور والحلاج وابن أبي العزاقر وأحمد بن يحيى الرواندي وعلي بن العباس بن جريح الرومي وأبي تمام.

وشك ابن القارح وارتيابه الذي تجلى في سعيه الدؤوب لتتبع " الزنادقة والملحدين الذين يتلاعبون بالدين ويرمون إدخال الشبه والشكوك على المسلمين " موصول بتجربته مع المحيطين به وما ناله منهم من كيد وإضافة إلى ما لقيه في سفره من " تألب أقوام هم أصفار من أدب الدرس وأدب النفس " ضده فإن عديله في الرحلة يسرق رحلاً له فيه الرسالة التي كان عليه أن يحملها من الزهرجي إلى أبي العلاء ، أما بنت اخته فتسرق منه ثلاثة وثلاثين ديناراً وحينما هدها السلطان أخرجت إليه بعضاً ثم أبدت ندمها على أنها اكتفت بسرقة ولم تقتله ، وأبو القاسم المغربي الذي كان ابن القارح يرى أن له ثلاث حرمان عليه يتكشف عن " ملول لا يمل وحقوق لا تلين كبده ولا تنحل عقده يأخذ محاريب الكعبة ويضربها دناتير ودرهم يسميها الكعبة وينهب العرب الرملة ويخرب بغداد ويسفك الدماء وينتهك الحريم ويرمل الحرائل ويبيت الصبيان " ، بل أن حلب نفسها وهي بلدته لا يلبث أن ينكرها حين يعود إليها لفقدان المعرفة والجار فيقتع من الرباح بالرياح التي تحمل له ذكرى أحبابه .

فجع ابن القارح حين رأى للناس من حوله ظاهراً وباطناً مثلهم في ذلك مثل اللغة التي تنهض على مجاز اللفظ فتبدي غير ما تكمن وتعلن غير ما تسر ، ومثل الشعراء الذين تستتر الزندقة خلف طلاوة

أشعارهم ورونق ديباجتهم ، فكانت رسالته إلى أبي العلاء أدخل في باب القدح والذم وأشبه بقصيدته في هجاء أبي القاسم والتي كانت هي ما يعرف عنه أبو العلاء المعري حينما ذكر له ابن القارح ، فقال : أعرفه خبراً ، هو الذي هجا أبا القاسم بن علي بن الحسين المغربي .

\* \* \*

في الخبر الذي أورده ابن القارح عن قتل المهدي لصالح بن عبدالقدوس كان السر الذي يكتمه صالح بن عبدالقدوس وألمح إليه بقوله :

رب سر كتمته فكأنني      أخرس أو ثنى لساني عقل  
ولو أنني أظهرت للناس ديني      لم يكن لي في غير حبسي أكل

كفيلاً بقتله دون الحاجة إلى إعلانه لهذا السر ، فحسبه أن يكون سراً ليكون أمراً فاحشاً إنطلاقاً من قول الشاعر :

الستر دون الفاحشات ولا      يلقاك دون الخير من ستر

وهو القول الذي استشهد به المهدي في حوارهِ مع صالح بن عبدالقدوس قبيل قتله ، وإذا كان صالح يعتقد أن إظهار السر سيفضي به إلى السجن فإن معرفة الوالي بأنه يكتُم سراً قد أفضى به إلى القتل إذ مالَبَثَ في أعقاب ذلك الحوار أن " أخذ السيف غفلته فإذا رأسه يتدهداً على النطع " .

غير أن ابن القارح نفسه لا يخفى أنه هو كذلك يخفي سراً وهو مثل صالح بن عبدالقدوس من حيث أنه يدري أن إعلانه لهذا السر يؤدي به إلى الحبس إن لم يكن هذا الإفشاء مفضياً به إلى فقدان رأسه ، فبعد أن تحدث عن عدد من الزنادقة والملحدين وسماهم بأسمائهم أشار إلى أنه لو قال ما يعلمه لأكل زاده في محبسه ، بل لأتشد قول الشاعر :

أحمل رأساً قد مللت حمله ألا فتى يحمل عني ثقله

وإذا كان صالح بن عبدالقدوس قد أخفى أمر زندقته فابن القارح على ما يدل عليه سياق حديثه قد أخفى أمر زنادقة آخرين غير الذين ذكرهم وتتبع أخبارهم وهم ذوو نفوذ في مجتمعه لو جهر بأسمائهم لأودعوه السجن إن لم يقتلوه ، وإذا كان قول صالح " لم يكن لي في غير حبسي أكل " ولّد جملة ابن القارح " أكلت زادي في محبسي " فإن مصير صالح بن عبدالقدوس ومشهد راسه وهو يتدهداً على النطع استحضر في ذاكرة ابن القارح قول الشاعر الذي يستعدي على نفسه من يحمل عنه ثقل رأسه الذي مل من حمله .

وكلا الرجلين ، صالح بن عبدالقدوس وابن القارح ، متورط في استدراج السر لصاحبه وإغوائه له لكشفه وتحريضه على إفشائه ، ذلك أن السر لا يمكن له أن يتحقق له وجود موضوعي ما لم يتوقف عن كونه سرّاً بحتاً ، ولذلك يسعى السر إلى الإعلان عن نفسه ، إلى الإشارة إلى أنه موجود في مكان ما وعلى نحو ما ، وبدون هذه الإشارة لا يتحقق للسر وجود موضوعي ، بدون المواردية التي تحمل شيئاً من الإفشاء يظل وجوده قاصراً على صدر صاحبه ، يظل مجرد وهم أو احتمال ، يظل على مستوى الوعي الثقافي بوجوده وكيونته عدماً ، الوجود الثقافي للسر يتحقق من خلال الإيحاء به ، وحضوره يتم من خلال ما يمنحه لحامل السر من قيمة غير قابلة لتحديد حجمها أو مقدارها ، قيمة مربكة لا هي تعلن عن نفسها فيتم قبولها أو رفضها ، مكافأة صاحبها أو معاقبته ، ولا تظل متوارية عن الحضور محجوبة عن الإدراك ، والموقف من السر مربك للسلطة التي لا تستطيع أن تبرهن على ما يمكن أن يصدر عنها من موقف فهي بين حالين : أن تحمل السر على أسوأ ما يمكن أن يحمل عليه لتؤكد قوتها وسيطرتها وسيادتها أو

أن تتغاضى عنها معلنة هزيمتها أمام هذه القوة الغامضة التي لا سبيل هنا إلى كشفها .

والسر إرباك لعالم العن ، فالسر الذي ينزل من العن منزلة الهامش الذي لا يكاد يرى لا يلبث أن يحدّ من متن هذا العن ويشكك في قيمة أي محاولة لفهمه وتقويمه إذ أن كل ما يقال مرتبط بما يمكن أن يفصح عنه هذا الهامش المؤجل الذي من شأنه أن يكون حجاباً على العن في الوقت الذي تتوهم فيه أن العن هو الحجاب على الهامش ، والسر الذي يتحدانا أن ندركه أو نفهمه يتحدى كذلك أن نظمّن إلى إدراكنا وفهمنا للعن مادام هذا السر هو الحقيقة المؤجلة التي بدونها لا يكتمل عالم العن إن لم تكن هي الحقيقة الكامنة التي لها أن تنقض العن وتكشف عن زيفه وانحرافه وتكشف في الوقت نفسه عن وقوعنا في دائرة الانخداع والزيف والتسليم بهذا الانحراف . إن السر الذي يلوح لنا بمثابة الهامش على المتن والهامش على إدراكنا للمتن لا يلبث أن يحول كل ما عداه إلى هامش ، يتساوى في ذلك المتن المعلن وإدراكنا لهذا المتن ، ومن هنا تكون علاقتنا المتوترة بالسر ورببتنا المستمرة فيه وهو توتر لا ينشأ عن إدراكنا أن ثمة ما يشعنا بالعجز ويكشف ما لدينا من الجهل فحسب وإنما هو توتر ناشئ عن زعزعة ثقفتنا وإيماننا بما نعرف وندرك فالسر ليس متناً مؤجلاً فحسب وإنما هو متن مؤجل "بكسر الجيم" كذلك ، السر عندئذ تهديد لكيوننتنا ووجودنا باعتبارنا كائنات تعتمد على الوعي والإدراك ... كعلة للوجود ، ومن هنا يصبح السر في حد ذاته خطراً وليس ما يمكن أن يحتويه ذلك السر ، والرغبة العارمة لدى الإنسان لكشف السر لا تؤول إلى تطلعه إلى المعرفة وإنما تتصل برغبته في الوصول إلى حد للحيرة يطمئن بعده إلى ما يعرف وإن لم يضيف اتكشاف السر لديه معرفة جديدة ...

وإذا ما أردنا أن نعطف أول كلامنا على آخر ونردّ وعجزه إلى



صدره قلنا : إن العلم إنما ينزل من السر منزلة المجاز من الحقيقة إذ قد يكون دالاً على بعضها حيناً أو محتاجاً إلى من يؤول على غير ما يوحي به ظاهره لكي يفضي إلى حقيقته خلف ألفاظ لا سبيل إلى الاستدلال بها إلا بالإستعانة بالفطنة والحكمة والتجريب .

العلن عندئذ لغة ظاهرة والسر لغة مضمرة ، العن لغة زائفة والسر هو اللغة الحقيقية ...

وبذلك نصل رسالة ابن القارح ببعضها من حيث أنها محاولة لكشف السر الكامن وراء العن بدءاً من صدوفه عن مجاز اللفظ ومجرى الكتابة وانتهاءً بمطاردته للشعراء والكتاب وشق صدورهم للكشف عن نواياهم وترصد أخبارهم لفضح مآربهم وله بين هذا وذاك أن يقف على بعض معاصريه ليهتك أسرارهم ويكشف جرائمهم .

ورسالة ابن القارح هذه جاءت بدلاً لرسالة كان أبو الفرج الزهرجي قد كلفه بحملها إلى أبي العلاء فسرقت منه ، وابن القارح لا يحدثنا بشيء عما قد يكون في تلك الرسالة ولسنا نعرف عما إذا كان الزهرجي قد كتب تلك الرسالة قبل أن يكشف ابن القارح له عما في مكتبته من بعد عن الشريعة أم بعد ذلك ولسنا نعرف عما إذا كانت رسالة الزهرجي تتصل بهذا الكشف غير أن الذي بإمكاننا الاطمئنان إليه هو أن الكشف الذي برهن من خلاله ابن القارح لأبي الفرج الزهرجي على أن كتبه يهودية وبعيدة عن الحنيفية ليس ببعيد عما قام به في رسالته لأبي العلاء من تتبع لسير الشعراء والكتب وفضح للزنادقة والملحدين .

ولنا بعد ذلك كله أو قبل ذلك كله أن ندرك ما في رسالة ابن القارح من حق وتوتر إذ أنه توتر وحنق لرجل فقد رسالته التي كان ينبغي عليه أن يحملها فراح يبحث عن رسالة بديلة يشاغل بها من يرأسه عن الرسالة التي كان ينبغي عليه أن يحملها إليه ...

وأخيراً فإن المعري ، حينما اختار لرسالته التي كتبها رداً على رسالة ابن القارح اسم " رسالة الغفران " ، منح رسالة ابن القارح عنواناً مستتراً يمكننا تقديره من خلال مقابلته بعنوان رسالة المعري فإذا كانت رسالة المعري رسالة غفران فرسالة ابن القارح رسالة تكفير .....

\* \* \*

نص المعلقات  
تقاطعات الشعر  
والسر

حسن النعمي

## 1. هل المعلقات حكاية ؟

وهل يصح أن نفترض سردية  
المعلقات ؟

وهل بإمكاننا أن نعيد قراءة ظاهرة  
المعلقات بعيداً عن سلطة الشعر ؟

أسئلة مشروعة للقراءة ، وهي تستمد شرعيتها من المعلقات ذاتها التي تحفل بالسرد بقدر احتفالها بالشعري ، فحكاية المعلقات خاصة جداً لكونها حكاية تمت بعد مسافة زمنية طويلة من ولادة شعر المعلقات . فالمعلقات ليست نصاً بريئاً أو محايداً ، بل إنها نص يسعى إلى أسطرة الظاهرة ونقلها من مستوى واقعي معين ولدت فيه هذه النصوص الشعرية ، إلى واقع أقرب ما يكون هو النموذج الذي يجب أن يحتذى .

وقبل أن نشرع في قراءة ظاهرة المعلقات يحسن أن نبين المفهوم السردى الذي تتكئ عليه هذه الورقة . يقول سعيد يقطين في حديثه عن السرد ما نصه أنه " فعل لا حدود له ، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية " <sup>(1)</sup> ، بل إنه يذهب إلى أن السرد " يتضمن الخطاب اليومي والشعر ومختلف الخطابات التي أنتجها العرب " <sup>(2)</sup> . هذا الموقف غير التقليدي في النظر للسرد هو ما ستؤسس عليه هذه الورقة قراءتها . فهذه الورقة تتجاوز المفهوم التقليدي للسرد الذي ينحصر في أشكال بعينها ، وتنطلق إلى استنطاق الجينات المشتركة في الأشكال السردية . وهذه الجينات تتضمن ، الخيال ، والمبالغة ، وعدم اليقين . والجينات السردية عكس التقنيات السردية تماماً ، فالتقنيات هي ما يميز الأشكال السردية عن بعضها . أما الجينات السردية فهي التي توحد بين الأشكال السردية مهما تباينت أنواعها ، فلا يخلو منها أي مظهر سردي . فهي جينات

توجد سواء داخل أو خارج المعيارية السردية التي تسعى إلى تقييد فضاء السرد بأشكال وأجناس بعينها ، كالرواية والقصة القصيرة والسيرة . فمع وجود هذه الجينات يصح أن نتحدث عن النص أو الظاهرة بوصفها عملاً ينتمي للسرد بمعناه العام . وظاهرة المعلقة نص يحمل في أحشائه جينات السرد . فهي كنص سردي قامت على المبالغة والخيال في رسم أبعاد الظاهرة وأشاعت جواً من الاختلاف حول حضورها التاريخي . ومع توفر هذه الجينات يصح أن نقرأها بوصفها ظاهرة سردية .

2. تمثل المعلقة تجربة خاصة في سياق الثقافة العربية حيث تجسد المطلق الشعري ، والنموذج الأعلى للقصيدة العربية . وكما أنها النص الذي يشكل المرجع الأساس لتجربة الشعر الجاهلي خصوصاً ، والشعر العربي عموماً ، فإن الوجه الآخر في جسد المعلقة يختزن أهمية خاصة فيما يتعلق بدور السرد في تأكيد حضورها . فاختلاط السرد بالشعري هو ما نجده في ظاهرة المعلقة التي صنعها الرواة بكل أبعادها الثقافية . المعلقة في الأصل مختارات شعرية ، لكن خلف هذه المختارات حكاية ، ومن الحكاية تكون نص سردي له شروط تختلف عن شروط القصائد . وعند استدعائنا للمعلقة نستدعي النصين معاً ، نص الشعر ونص السرد . ورغم أن المعلقة مختارات شعرية كغيرها ، فقد حظيت بأرضية خصبة من التأويلات والروايات المتباينة حول فكرة نشأتها بوصفها معلقة . وهذا التضخم من الرواية والتأويل عمق حضورها السردى إلى حد كبير . نحن في سياق المعلقة أمام نصين ، نص إبداعي شعري ونص سردي . الأول يمثل النص الشعري بكل تبايناته الموضوعية الفنية . وهو نص ليس بالإمكان التقليل من مكانته ، بل إن هذه الورقة تسعى إلى تكريسه أكثر من خلال استجلاء علاقته بالخطابات الأخرى . وإذا كنا نجادل في أهمية الخطاب السردى في تكريس نص الشعر ، فذلك يعود إلى قدرة السرد

على إكسابه السمد والنمو خارج فضاء الشعر . أما النص السردى لظاهرة المعلقة ، التي لم تكن معلومة في عصر إنتاجها بهذه الأيقونة الدلالية ، فقد اتسم أولاً بنسق خاص حكم اختيار قصائد بعينها ، وثانياً بنسق ثقافي دونه الرواة والعلماء بدءاً من الاسم وانتهاءً بتقديم القصائد من خلال سير الشعراء اللافتة للإنباه ، مثل سيرة امرئ القيس ، وطرفة بن العبد ، وعنترة ، وعمرو بن كلثوم ، وبقي شعراء المعلقة . فالمعلقة يمكن أن نقرأها على أنها تجسيد للإنسان العربي في توقيه للحرية ، وفي لهوه ، وفي حزنه ، وفي تسامحه ، وفي عفوانه ، وفي حلمه وحكمته ، وفي غضبه ، وفي تعلقه بصحرائه ، وفي فروسيته ، إنها قصة من خلال الشعر جمعها الرواة بوصفها نصوصاً شعرية ، لكنه هذه النصوص كسبت نصاً سردياً موازياً في أهمية الحضور مما جعل لهذا النص حضوراً جلي الأهمية عند تلقي نص المعلقة بوصفه ظاهرة تتقاطع فيها الخطابات من تاريخية واجتماعية ووجودية . فالمعلقة نص يتمدد مع الزمن ، ويدين للزمن بحضوره . فلم تتشكل حكاية المعلقة ابتداءً إلا في القرن الثاني . وهو قرن نشط فيه العلماء لإعادة بناء العصر الجاهلي عبر الرواية حيناً وعبر مآثورات النصوص الشعرية والسردية . وهذا البناء ، الذي تم بمعزل عن بعض الحقائق واتعدام مصادر الوثائق التاريخية المؤتقة ، اتسم بقدر من المبالغة حيناً ومن التخيل في أحيان أخرى . لقد ساعدت هذه الأرضية العلماء على تشكيل ظاهرة المعلقة بتؤدة بلغت حداً كبيراً من تشابك الخطوط . فتعددت الدلالات ، وانفتح النص على احتمالات ليصبح التأويل مطلباً وضرورة لفهم طبيعة الظواهر من حولنا .

1/2 ابتر العلماء اسم المعلقة بدءاً ، ثم اختلفوا في تأويله ، والاختلاف والتأويل اقتضى سرد سياقات تنطوي على حكايات وأخبار تجعل من المعلقة ظاهرة سردية بحد ذاتها . فالمعلقة " مجال فيسيفسائي منفتح ، تختلط فيه وتتجاوز وتتفاعل مختلف الأنواع " (3) .

فهو نص ثقافي سردي ينطوي على إحالة مباشرة على عصر جاهلي أقرب ما يكون أسطورة سواء في احتفاننا بكل نادر وغريب نسب إلى ذلك العصر ، أو فيما ضخه الرواة وعدوه من نتاج ذلك العصر السحري، بل إن هناك من الباحثين من يؤكد صراحة إلى أن المعلقات بوصفها نصوصاً مجتمعة حول نسق معين مجرد أكاذيب<sup>(4)</sup>، ليس في صورتها الشعرية بطبيعة الحال ، بل في صورتها السردية . وهذا هو المنحى الذي تتكئ عليه فرضية هذه الورقة من أن النص السردى الموازي للنص الشعري اتسم بالمبالغة والمفارقة واختراق المؤلف . وهذه بيئة سردية مناسبة لتأليف المتناقضات وسبكها في سياق خاص تتجسد من خلال فكرة النموذج . ففكرة النموذج هنا لم تتأت إلا من خلال السرد . فالمعلقات بوصفها نصوصاً شعرية تلعب دور البطولة المطلق في الخطاب الشعري العربي . فهي المرجع والمبتدأ والمنتهى لكل تجربة شعرية عربية . إلا أن المعلقات اكتسبت هذه الدلالة القصوى عبر تأليفها داخل نسق سردي خاص يحمل قوته وتناقضاته التي سنبينها لاحقاً . فبناء الظاهرة لم يتم وفقاً للبراعة الشعرية فحسب ، بل تدخلت عوامل أخرى في بناء ظاهرة المعلقات .

إن المعلقات ، بوصفها ظاهرة سردية ، تنتمي إلى عصر الجمع والتدوين الذي كثرت فيه الرواية والرواة ، والأخبار والإخباريون ، والقصص والقصاص . وفي هذا المحيط اختلج الصحيح بغيره ، والجيد بضده ، والواقعي بنقيضه . إن هذا العصر الذي أنجب ظاهرة المعلقات وسمها بكل مميزاته . فبقدر صحة نصها الشعري ، يأتي نصها السردى غارقاً في الاحتمالات وأكثر استعصاءً على التحديد ، وأكثر جدلية في كينونته . والسؤال هل كانت قصائد المعلقات ستكون بهذه الشهرة لو لم ترتبط بنص سردي ؟

2/2 المعلقات نص يحمل تناقضات المجتمع العربي الذي حافظ على

سياقاته الثقافية حتى بعد التحول الحضاري الذي أحدثه الإسلام في بنيته . فهو النص الذي يتكىء على التذكر بوصفه جزءاً من لعبة الوقوف على الأطلال التي تختزن نصاً سردياً يحمل الإيماءة دون التصريح ، والحزن دون الفرح ، والرغبة في الخلاص دون الإيغال في حقيقة الفناء التي تجسدها نثار الأطلال . وهو النص الذي يخرج فيه الشاعر من عدمية الوقوف على الأطلال إلى مغامرة الحياة عبر طقس الرحلة . ففيه يستشعر الحياة بكل قسوتها ، لكنه يخرج منتصراً بإرادة الاتكاء على الحاضر والمستقبل . من طقس الرحلة يعبر الشاعر إلى الواقع ، يستعذب حقيقته حيناً فيمدح ، ويستهن قبحة حيناً فيهجو . فقوائد المعلقات يمكن أن يُنظر إليها على سبيل المشابهة من خلال طقوس العبور في المجتمعات البدائية حيث يعبر الفرد فيها من كينونته الصغرى الخالية من ذاكرة الحياة إلى مرحلة الرجولة عبر طقس الختان ، الطقس الذي تتحدد فيه شخصيته وقدرته على خوض تجربة الرجولة . فهذه التجربة تشبه إلى حد بعيد مغامرة الشاعر الجاهلي في قصيدته ، من وقوف على الأطلال إلى خروج عبر طقس الرحلة في ثايأ صحراء قاسية ومخاطر طبيعية وإنسانية تهدد حياته ، لكنه يخرج منتصراً لأنه يملك إرادة الحياة . إن الشاعر في قصيدته لا يحكي قصته فحسب ، بل إنه يحكي زمناً يتسق فيه نثار الحكايات المتشابهة عن الإنسان والمكان بكل التحديات الطبيعية التي يواجهها .

3/2 المعلقات في البدء كانت نصوصاً شعرية ذاتية النزعة ، لكنها تحولت إلى نص سردي ثقافي بمجرد تجميعها تحت مسمى يحمل من الاختلاف أكثر ما يحمل من الاتفاق ، تحولت إلى نص ثقافي سردي بمجرد تأكيد سلطتها الشعرية . والمعلقات بوصفها اسماً من خارج فضاء الشعر تولد عنها الاختلاف ، سواء اختلاف الخطاب ، أو اختلاف المقولات ، ففي الحالة الأولى نجد خطاب القبيلة يفرض حاكمه لحظة الاختيار . فحماد الراوية



يضع معلقة الحارث بن حلزة ضمن مجموعة المعلقة السبع ، رغم عدم جدارتها ، كتعبير عن ولائه لسانته من بكر بن وائل عندما وجد أنه في الوقت ذاته لا يمكن تجاهل قصيدة عمرو بن كلثوم ، سيد قبيلة تغلب ، التي كانت على عدااء مع البكرين . وهذا السبب الذي يذكره نولدكه<sup>(5)</sup> ربما يفسر من ناحية أخرى ، إسقاط المفضل الضبي لمعلقة الحارث بن حلزة من مختاراته<sup>(6)</sup> ، بالإضافة لمعلقة عنتره واستبدالهما بمعلقتي النابغة والأعشى<sup>(7)</sup> . أما الحالة الثانية من الاختلاف ، فهو اختلاف المقولات حول تسمية المعلقة وتأويلها وعدد قصائدها ليختلط الواقع بالأسطورة أثناء تكوين سياقها الثقافي . فحماد الراوية يسميها السموط دلالة " على نفاسة ما اختاره ، والافتخار بخالص اختياره "<sup>(8)</sup> . غير أن التسمية الأكثر شهرة والأكثر تأويلاً هي المعلقة . وهي المقولة التي تحولت إلى رمز على عصر بكامله ، بل إنها جسدت عبقرية الإبداع العربي . فالتسمية بدأت بالمقدس وانتهت بالدنيوي . كما أنها اتخذت من الحيز المكاني رمزاً للصراع ، ومن ثم ترجيحاً أو تبريراً لرأي على حساب رأي آخر . فالرواة والعلماء يصوبون هالة من التقديس على المعلقة من خلال ربطها بأطهر بقعة ، الكعبة . والعديد من الروايات تجزم بتعليق العرب لهذه القصائد على جدار الكعبة بوصفه تقليداً شائعاً بينهم في الاحتفاء بكل ما هو مهم في حياتهم . وقد استشهد أصحاب هذا الرأي بتعليق قريش لصحيفتها الشهيرة التي " تأمرت فيها على قطيعة بني هاشم ، وعلق عليها أيضاً هارون الرشيد عهده بالخلافة للأمين والمأمون "<sup>(9)</sup> . غير أن المعلقة ليست وثيقة سياسية ؛ بل إنها في الأساس نص إبداعي استحسنه العرب فعلقوه . فارتباط المعلقة بالمقدس يشير إلى سياق ثقافي يميل إلى أسطرة الظاهرة ونقلها من العادي إلى ما فوق العادي على أقل تقدير . وفي المقابل فقد أنزلها فريق ثان من درجة التقديس إلى مرتبة دنيوية أقل . ومع ذلك فقد ظل المكان هو الحيز الذي تنمو فيه ظاهرة المعلقة . فمن جدار الكعبة إلى خزانة الملك أو منزله . فأبو جعفر النحاس يقول في شرحه للمعلقة :

" فإذا استحسن الملك قصيدة قال : علقوها وأثبتوها في خزانتي " (10). وهذا الحيز يشير إلى تحول مهم في النمو السردى والثقافى لنص المعلقة . فبدلاً من التقديس صارت في حيز دنيوي ، لكن يظل هناك ظلال من التبجيل والمهابة ، فالملك ليس أي شخص ، بل إنه سلطة عليا ، ولا يصح ، برأي الرواة ، لنص المعلقة أن ينزل إلى مرتبة أقل من ذلك . وهناك فريق ثالث ذهب إلى أن التعليق ليس إلا تعليقاً مغنواً باعته روعة هذه القصائد التي تعلق بالذهن لجودتها وأهميتها (11). وكلما تعددت التأويلات كلما زادت خصوبة النص الآخر في جسد المعلقة . والمعلقة ليست إلا الاسم الأكبر ، فهناك تسميات أقل حضوراً ، لكن دلالتها أقرب واقعية وأقل تحريضاً على السردية . فهناك السموط أطلقها حماد الراوية ، والسبع الطوال وهي تسمية المفضل الضبي ، والسبعيات ذكرها الباقلاني في كتاب إعجاز القرآن (12)، أو المذهبات كما أشار إلى ذلك ابن رشيق في العمدة (13).

هذا الاختلاف حول ظاهرة المعلقة هو جزء من لعبة الفضاء السردى الذي لا يسلم إلى يقين مطلق ، بل يجعل من الشك مدخلاً للحديث عن أسطورة ما أو عن أحاديث يغلب عليها الخيال . فقد اختلفوا في عددها ، فهي سبع ، وهي ثمان ، وهي عشر ، على اختلاف الروايات . ثم جاءت الشروح المتعددة لتضفي هالة من تفسير سياقات الأبيات الشعرية بقصص وأخبار تؤكد حضور البعد السردى في جسد المعلقة الشعري والثقافى . والاختلاف في هذا السياق ما هو إلا اختلاف في المكونات الثقافية لمنتجى نص المعلقة من الشعراء والرواة والعلماء والشرح . هذه الكوكبة من المنتجين لنص واحد اختلفوا في تكوين الظاهرة واتفقوا على وجودها الإبداعي .

4/2 نحن الآن نقرأ المعلقة فنجد أنفسنا أمام نصين في نص واحد . النص الشعري والنص السردى . وتبعاً لهذين النصين يظهر مستويان من السرد في المعلقة ، مستوى داخلي وآخر خارجي . أما الداخلى فهو ما

تقدمه لنا المعلقات ذاتها من كشف للذات العربية في خصوصيتها وفرداتها. وجمعها ، عمداً أو مصادفة ، على هذه الطريقة يأتي متفقاً مع التعبير الكلي لطبائع الإنسان العربي في كل أحواله . وكأننا أمام خطاب سردي تتعدد فيه الأصوات وتتقاطع للتعبير عن إنسان ما في زمن ما . فهو النزق اللاهي والحزين في الآن ذاته كأمريء القيس ، وهو المتأمل في الحياة والموت الذي يحس بوطأة الظلم<sup>(14)</sup> كطرفة بن العبد ، وهو الحكيم في نظرته وتعبيره كزهير ، وهو الغاضب الساخط عندما تمس كرامته كعمرو بن كلثوم ، وهو المفتخر بذاته كعنتر ، وهو المناصر لقومه كالحارث بن حلزة ، وهو المفاخر لقومه كليب بن ربيعة. أما المستوى الخارجي فهو الصياغة الثقافية لنص المعلقات بما تحمله من مقولات تجمع حولها الاختلاف والاتفاق ، الاختلاف في التسمية ، والاتفاق حول الظاهرة . وليس بوسعنا أن نقرأ المعلقات بمعزل عن سياقها الخارجي ، بل إن حضورها أصبح مرهوناً بوصفها نصاً سردياً إلى جانب كونها نصوصاً شعرية .

### 3. خاتمة :

سؤال المعلقات خاص جداً ، مهم بقدر منزلة المعلقات ، وفريد بقدر فرداتها . المعلقات ليست مجرد انتخاب لقصائد ، بل إنها نص يتقاطع فيه الشعر مع السرد . فحضور الشعر وإن كان سابقاً ، اكتسب أهمية خاصة بارتباطه بحكاية تطورت تحت مؤثرات تاريخية واجتماعية. ولنا أن نتصور حالتي التشظي والثبات اللتين يتسم بهما نص المعلقات الشعري . فهو نص ذو خصوصيات متباينة ، لشعراء متباينين في كل شيء . فلم يكتسب حضوره الموحد إلا من خلال النص الآخر الذي ولد في زمن مختلف في بنيته السياسية والتاريخية والاجتماعية . كما أنه نص ثابت ولد مكتملاً. ويمثل نص المعلقات السردية عكس ذلك تماماً . فهو نص جامع للمتباين ، وموحد للخطابات التي حفل بها نص المعلقات الشعري . وإذا كان النص الشعري يتسم بالثبات فإن نص المعلقات السردية نص متحرك في طبيعة

تشكله . فهو عكس النص الشعري لم يولد نصاً متكاملأ ، بل أخذ خصوصيته من ديناميكيته . ولذلك جاء نصاً سردياً غير نهائي . إننا عندما نقرأ نص المعلقة الشعري نستحضر فوراً حكاية المعلقة التي أصبحت نصاً مرادفاً ومؤثراً في استقبالنا للنص الشعري في جسد المعلقة . فالأهمية التي نعدها على المعلقة يجب أن تصرف لنصي المعلقة ، لأنهما مسؤولان معاً عن ظاهرة أدبية هي الأبرز من نوعها في تاريخنا الأدبي .

## الهوامش

- (1) يقطين ، سعيد ، الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 1997م (ص 19) .
- (2) المصدر السابق ، (ص 19) .
- (3) المصدر السابق ، (ص 130) .
- (4) الرافعي ، مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ أدب العرب ، ج 1 ، ط 4 . بيروت : دار الكتاب العربي ، 1974م . (ص 96) .
- (5) بروكلمان ، كارل . تاريخ الأدب العربي . ت : د. عبد الحليم التجار . ج 1 . ط 4 . القاهرة : دار المعارف . 1911م ، (ص 67 - 68) .
- (6) عن الاحتمال الآخر في عدم ضم المفضل الضبي لقصيدة الحارث بن حلزة ضمن مختاراته هو عدم القناعة بمستواها الفني . ابن رشيق ، النعمان ت : د. محمد قرقران ، ج 1 . ط 1 . بيروت : دار المعرفة . 1988م . (ص 205 - 206) .
- (7) بروكلمان ، كارل ، (ص 67) .
- (8) الجندي ، علي ، في تاريخ الألب الجاهلي . المدينة المنورة : مكتبة دار التراث . 1991م (ص 156) .
- (9) السزوزني ، سو عبدالله الحسين بن محمد ، شرح المعلقة السبع . ت : عمر فاروق الطباع . بيروت : (ص 6) .
- (10) المصدر السابق ، (ص 156) .
- (11) ابن رشيق ، النعمان . (ص 206) .
- (12) الطباع ، عمر فاروق . مقدمة شرح المعلقة السبع الطوال للسزوزني . بيروت : دار القلم . (ص 21) .



تلقى لقمان  
في الموروث  
العربي

معجب العدوانى

كانت الحكمة ولا تزال ضالة كل باحث  
 عن الحقيقة ومسعاها، لذا فإن هذه  
 الكتابة لا تتوسل إلى أن تكون حكمة،  
 أو أن تكون مخالفة أو مضادة لها ،  
 ولكنها ترجو أن تكون قراءة في  
 خطاب الحكمة على أن يكون ذلك من خلال أنماط حكاية تجلت أثناء تلقي  
 (لقمان) في القرآن الكريم وفي التراث العربي.

وردت هذه المفردة مرتين في سورة (لقمان) المكية : في الآية  
 القرآنية الكريمة ﴿ ولقد آتينا لقمان الحكمة ... ﴾ حيث تشير الآية إلى  
 المصدر الإلهي للحكمة ، أما الآية الثانية ﴿ وإذ قال لقمان لابنه وهو  
 يعظه ... ﴾ فقد كانت تشير إلى نشر الحكمة الإلهية وشيوعها في الناس،  
 حيث يهب الله الحكمة للقمان لا ليحتفظ بها ، ولكن لينشرها ويبثها في  
 الناس، ويظل ابنه النموذج الأول لتلقي هذا البث في البشرية. إذاً وردت  
 في السورة آيتان اثنتان : حددت الأولى مصدر الحكمة، وحددت الثانية  
 متلقيها ، كما حددت ظرف تناول الحكمة . وأوضحت الكتب السماوية منبع  
 الحكمة ومصدرها ومهادها الأول ، إذاً كانت النبوة حكمة، وامتح الله  
 تعالى نبيه داود عليه السلام بقوله تعالى ﴿ وآتيناه الحكمة وفصل  
 الخطاب ﴾.

تظل الحكمة ذلك الهدف الغائب الذي يرمي إليه الإنسان ليرتقي  
 بنفسه وبالكون من حوله إلى مراتب عليا . ومن أجل ذلك كان تفويض  
 الإنسان للعالم ليسعى دائماً إلى ذلك الهدف ، وكانت المعارضة لما يتبناه  
 الجاهل أحياناً.

هنا يرى كلا النموذجين الحكمة ركضاً إلى مثالية تبدو الفردوس

المفقود الذي تهدف إليه الذات، وينظر إليها الجميع وكأنها الطريق الملكي إلى السعادة المتواصلة ، ومع كون الحكمة كذلك إلا أنها تتبدى أحياناً صناعة إتقان لغوي يعتمد على إجادة تكثيف التجربة ومن ثم تلخيصها وتقديمها في أبسط صورها إلى المتلقي.

وفي هذا الإطار تفتقد الذات الحكمة وتراها ضالة يصعب البحث عنها . ولذا نشأ حب الحكمة في الإنسان بعد أن ظلت هاجساً له ، فأوجد لنفسه الفلسفة ، والفلسفة محبة الحكمة كما تشير إلى ذلك ترجمتها ، والفيلسوف هو محب الحكمة الذي يعنى في البحث عنها والإرشاد إليها ، إذاً هو حكيم يصدر عن ثقافة بشرية ، أما النبي فهو حكيم مختلف يحقق اختلافه باتبناق حكمته من مصدر إلهي . وطالما نابت هذه عن تلك لتكون الحكمة والنبوة معادلين لا يفرق بينهما إلا مسافات تسفر عن حالات مكثفة ، تتمثل في أحيان كثيرة في تحديد شخصية لقمان الحكيم لدى بعض المفسرين ، وتحويلها أحياناً في ظل السرد إلى صورة لقمان النبي عند بعض المفسرين أو المؤرخين .

إن هذا التقديم الموجز يفتح لنا آفاق التناول لجذر المفردة قبل تناول بعض سياقاتها المختلفة . وييسر سبيل الولوج إلى تلك السياقات السردية .

الحكمة والحكم مفردتان نابعتان من جذر واحد (حكم)، وهو الجذر الذي رآه ابن الأعرابي فعلاً لازماً<sup>(1)</sup> ، ولا أظنه كذلك ! فالجذر (حكم) هو الصيغة الأولى للفعل المتعدي ، إن لم يكن أصل تلك الأفعال . ولعل في مفردة الحكمة محرقة بالفتح ما يثبت ذلك ويدعمه ، فالحكمة : ما أحاط بحنكي الفرس ليسهل قياده، وحتى في أجزاء الجسد الأخرى فقد حرصت العرب على أن تكون الذقن هي الحكمة وما يمسك بها حكمة ، ذلك أن الإمساك بأسفل الوجه دليل على المنع و التحكم والسيطرة ، لذا

فقد كانت كل الجمل القصيرة المعبرة ، أو ما يرد في سياقات الشعر والنثر تمنع وتحكم مسيرة الفرد والمجتمعات. لقد حققت هذه الجمل القصيرة نخبويتها في الكلام ، وحقق الحكيم والحاكم والحكم نخبويتهم بين الناس .

جسدت الحكمة لتلك النخبوية حين أصبحت الحكمة رأس الأمر وشأنه الرئيس ، حيث فاقت الحكمة ، كونها وصفاً يطلق على الذوات، غيرها من الأوصاف الأخرى التي ترصع بها السيرة الذاتية لشخص ما .

إن خطاب الحكمة، بوصفه خطاباً نخبويًا ، خطاب متجاوز ، يمعن في إلغاء غيره من الخطابات في موروثنا . إذ لا ينتهي الأمر عند هذا الحد بل يتجاوز إلى آلية الإلغاء التي ينهجها خطاب الحكمة مع الخطابات الأخرى فيلغي خطاب الشجاعة والقوة وغيره من الخطابات الآخر في سياق كل المرويات التي تتصل بمتلقي للحكمة (لقمان) الحكيم، وهو سياق يقتضي التضاد والمحو كما توحى به دلالة المفردة اللغوية " ولقم الكتاب لقماً كتبه ، وأيضاً محاه ؛ وهو من الأضداد "(2).

ولابد من الإشارة إلى أنه كانت للقمان الحكيم علاقة أخرى بالكتاب إذ وضعت حكمته في مجلة أو مجلد متصل بلقمان فحسب ، فأضحت الحكمة في كتاب منقول لتداولها الأيدي ، كما تم تداولها على الألسن شفاهياً ، فهذا سويد بن الصامت يأتي إلى الرسول صلى الله عليه وسلم ويقول : لعل الذي معك مثل الذي معي ؟ فقال : وما الذي معك، قال معي مجلة لقمان - كل كتاب عند العرب مجلة - يريد كتاباً في حكمة لقمان<sup>(3)</sup>. فالكتاب مهد الحكمة ووسيلة حفظها وبقائها الأبدى ، وهما هي حكمة لقمان تتجاوز عصرها لتصل إلينا محفوظة في (مجلة) أو (مجلد) يضمن بقاء مقولات الحكيم ، لكن هذا المجلد لم يحفظ لنا الروايات الموازية كما سنعرض لذلك .



وبما أن القرآن الكريم خطاب حكيم من مصدر إلهي فقد أضاف الطبري في تاريخه قول الرسول لمن قدم عليه يحمل تلك المجلة المتضمنة لحكمة لقمان.. أعرضها علي، فعرضها فقال : إن هذا لكلام حسن ، معي أفضل من هذا ، قرآن أنزله الله علي هدى ونور..<sup>(4)</sup> في رحلتنا هذه لقراءة سياقات مفترضة لخطاب الحكمة لا نفترض عودتنا إلى التراث عبر تلك المرويات المختلفة ، ولكننا نفترض أن يعود التراث إلينا محملاً بشوائبه التي ينبغي علينا أن نراجعها وأن نتبنى إعادة إنتاجها بما يتلاءم مع ثقافة العصر ، وعلينا أن نضع أنفسنا في محاولة دائمة تنطلق من تفعيل الأدوات النقدية في ذلك الموروث الثقافي ، حيث لا ينبغي أن نتناسى أنه كان للتلقي المؤسساتي القديم دوره وأثره في تشكيل الوعي لدى الإنسان العربي المعاصر أو من سبقه .

ففي سؤال استبيان حديث ، تم وضع مفردة (لقمان) في ورقة بيضاء ، وطلب التعليق عليها في حقول محددة بوصف مستلهم من التراث العربي ، على أن تكون الإجابة في كل حقل لا تتجاوز مفردة أو اثنتين ، وكانت الإجابات على النحو التالي :

\* 5 من 10 عرفوا لقمان بأنه لقمان الحكيم .

\* 2 من 10 ذكروا لقمان العادي (النسور) إلى جانب الحكيم .

\* 1 من 10 أضاف إلى ما سبق لقمان الأكلول .

\* 2 من 10 اعتبروا لقمان نبياً وحكماً .

إن هذه النسب المتفاوتة في تحديد من يكون لقمان في الثقافة العربية تشكل مدخلاً مهماً في محاولة الكشف عن تلقي شخصية لقمان الحكائي في الثقافة العربية ، ثم التوسع في ذلك للاطلاع على سطوة التلقي المؤسساتي وصوره المفترضة ، التي تشكلت عبر صياغات سردية متنوعة .

جاء هذا التلقي المختلف في النسب ومن ثم في الاتجاهات ليكشف عن تفوق الحكمة ذلك الخطاب الذي يسهم في حجب الخطابات الأخرى ، ومن ثم إغاتها ، فقد حرصت الثقافة كل الحرص على أن تعطي هذا الخطاب نخبوية ورفعة في أنماط تلقيها ، ولعلنا نستعيد ما كتبه (تيري إيجلتون) إذ يحدد دور المؤسسة في تلقي النص الأدبي وفاعلية ذلك التلقي " إن أدب شكسبير ليس أدباً عظيماً في الأصل ، ومن ثم تنجح المؤسسة باكتشافه ، وإنما هو أدب عظيم لأن المؤسسة تصنفه على هذا النحو ، وهذا لا يعني أنه ليس أدباً عظيماً حقاً ، ذلك شأن آراء الناس به، فليس ثمة أدب لكي يكون عظيماً حقاً أو لكي يكون أي شيء حقاً " (5).

إن النتائج السابقة لمظهر من مظاهر التلقي المعاصر ليست محوراً رئيساً لهذا التناول ، ولكنها تعد منطلقاً مهماً للبحث ، وذلك لكون تلك النتائج تشكل الامتداد التلقائي لسطوة التلقي ، ودوره البارز والفاعل في فرض اختياراته في الثقافة العربية ، وسنعرض هنا لآليات متنوعة تمت ممارستها عبر هذا التلقي ، حيث أنتجت هذه الآليات تشاكلاً يتجلى عند تتبع المرويات التي اتصلت بـ (لقمان) وقد أنتج ذلك تغييراً لشخصيتين سرديتين من جانب ، كما أسهم في إبراز شخصية الحكيم من جانب آخر.

## \* الخارق والقوي: الحكيم والعادي

حرص الموروث على إخراج صورة الحكيم بصورة تتميز عن صورة الإنسان المعتاد ، وتتجاوزه إلى صورة الخارق للعادة، على اعتبار موازاة أفعاله لأقواله الخارقة ، ولهذا كان لقمان الحكيم متميزاً بأكثر من اثني عشر وصفاً ترتقي به من صورة الإنسان المتناقضة إلى

صورة الإنسان الذي تلاحم أقواله كل أفعاله ، ويُضاف إلى ذلك أنه لن يورث أحد نسب الحكمة ، ليتحول إلى إنسان مثالي في إطار الحكمة التي غلفت كل الحكايات الواردة في سيرته.

لقد انعكست تلك المثالية على التلقي في كتب الأدب العربي في العصر الوسيط ، فربط الأدباء العرب بين الحكم والحكمة ربطاً تجاوز الجذر اللغوي الواحد إلى التجاوز إلى أمثلة الذوات التي تتصف بالحكمة، فوضع الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) باباً يشير إلى ذلك ويمثل له بدقة بعنوان " جمل من الحكم النثرية لجماعة من أمراء الكلام " (6).

كما يمكن أن نشير إلى وصية وهب بن منبه التي تشير إلى سياق الحكمة وقدرة هذا السياق على تحقيق تحولات كبيرة وجوانب إعجازية للإنسان " يا بني ، عليك بالحكمة فإن الخير في الحكمة كله ، تشرف الصغير على الكبير ، والعبد على الحر ، وتزيد السيد سوءداً ، وتجلس الفقير مجالس الملوك " إذا تسهم الحكمة في تغيير مفاهيم المجتمع وخلخلة التوازن بوصفها عنصراً مهماً (يحكم) التراتب الطبقي في المجتمع ، وهو ما يكشف بجلاء أن الحكمة خطاب لا يحمل التوازن لغير نفسه . إذاً تتحقق المثالية للحكيم بوصفه حاكماً ، ويكون السعي إلى غلبة لغوية تتمثل صراع (الحكماء) كي تتغير معها المراتب وتتخلل البنى الطبقيّة .

ويتبع هذه المبالغة مبالغات أخر يبينها السرد في مرويّات موازية ، مثل المبالغات في الحجم والقوة التي نجدها في ما يروى عن لقمان العادي صاحب النسور في كتب التاريخ العربي (7).

هناك سؤال مشروع حول ما ورد من تأكيد على عقد صلة بين لقمان بن عاد ذي الأوصاف المختلفة مثل الشجاعة والقوة وشخصية زرقاء اليمامة ، حيث يؤكد كتاب مجمع الأمثال على هذا الربط

الذي يبدو شكلياً بحرف العطف " أحكم من لقمان ومن زرقاء اليمامة " (8) إذ تمثل زرقاء اليمامة دقة وحدة في البصر ، كما يمثل لقمان العادي البُصر بالأشياء حكمة . وتصل هذه المبالغة المفرطة حدّها الأعلى حين يتم الخلط بين لقمان بن عاد ولقمان الحكيم كما يتم الربط بين لقمان بن عاد وزرقاء اليمامة بالنسب .

إلى جانب ذلك فقد كان من أبرز آليات التلقي التي تدرج في إسباغ المبالغة على كلا الشخصيتين : الحكيم والعادي تدرج في المهن وتوزيعها لتتناسب مع شخصية لقمان الحكيم ، كما أنها قد وظفت سردياً لإشباع مطلب التواضع في شخصية لقمان السردية ، وهذا التواضع الكبير قد يكون له دور أكبر في الغلو والمبالغة، ومن ثم رفع الشخصية إلى المثالية ، حيث يسهم السرد في رفع قدره ، ووضعه في إطار العظماء ويمكن التدرج به إلى إطار الملوك كما أشارت إلى ذلك حكايات لقمان العادي الذي تصفه كتب التاريخ بأنه كان حاكماً وحكيماً في آن .

## \* تداخل الروايات وشيوع القص واللق

تكشف الروايات التاريخية عن لبس كبير في سرد سيرة لقمان الحكيم إذ كثيراً ما اتخذت بعض هذه الروايات أجزاء من سيرة لقمان بن عاد وأضافتها إلى سيرة لقمان الحكيم ، لتبدو سيرة لقمان الحكيم كرافد لا ينضب ، ويتم ذلك عبر استخدام القص ثم اللق (الكولاج) في هذه المرويات ، ولعل هذا الشاهد الذي نقتبسه من كتاب الأبشيهي يثبت ذلك الخلط الوارد في التراث العربي بين الشخصيتين ، فقد رأى الأبشيهي في (المستطرف) لقمان الحكيم معمرأ .

وترى أكثر المرويات الأسطورية أن المعمر هو لقمان العادي ، صاحب النسور الذي أعطي عمر سبعة أنسر ، إذ تذكر الروايات اسم آخر نسور لقمان بن عاد وهو (البد) وهو اسم للدهر " وكان لقمان قد

سيره قومه وهم عاد الذين ذكرهم الله تعالى في كتابه العزيز إلى الحرم يستقي لها ، فلما هلك عاد خير لقمان بين أن يعيش عمر سبع بعرات سمر أو عمر سبعة أنسر كلما هلك نسر خلف بعده نسر ، فاختر النسر ، فكان يأخذ الفرخ عند خروجه من البيضة فيربيه ، فيعيش ثمانين سنة ، وهكذا حتى هلك منها ستة وبقي السابع فسمي لبدا ، فلما كبر ، وعجز عن الطيران ، كان يقول له لقمان : اتھض لبد ! فلما هلك لبد مات لقمان <sup>(9)</sup>.

ويستمر هذا التداخل حين نلاحظ عدم ورود جملة دعائية .. في المرويات عن لقمان الحكيم فحسب ، ولكن جاء الخلط في هذا الجانب ضمن الفصل المتصل بأخبار المعمرين في الجاهلية والإسلام " وذكر أن لقمان .. عاش ثلاثة آلاف وخمسمائة سنة " <sup>(10)</sup>. ويفضي بنا هذا الشاهد إلى تأكيد آخر على خلط في تحديد عمر كل منهما : الحكيم والعادي ، إذا افترضنا ورود (عليه السلام) بعد ذكر الحكيم أيضاً .

ولن يغيب عن الذهن نسبة كثير من الحكم إلى لقمان بن عاد (لقمان النسور) دون الحكيم ، ويورد الجاحظ نموذجاً آخر لم يحدد فيه المقصود ، ولذلك يتجلى فيه الخلط في بيتين لزبان بن يسار بن عمرو بن جابر <sup>(11)</sup> فيؤكد على حكمة لقمان بن عاد ، ويضرب بحكمته صورة بلاغية :

تخبر طيرة فيها زياد      لتخبره وما فيها خبير  
أقام كأن لقمان بن عاد      أشار له بحكمته مشير

ومع أن الجاحظ كغيره لم يسلم من الخلط غير المبرر أحياناً إلا أنه نظر إلى وجود شخصيات (لقمانية) ذكرها أثناء تناوله لسيرة لقمان بن عاد ، وأكد على التفريق " وكانت العرب تعظم شأن لقمان بن عاد الأكبر والأصغر ولقيم بن لقمان في النباهة والقدر وفي العلم والحكم وفي

اللسان وفي الحلم وهذان غير لقمان الحكيم المذكور في القرآن <sup>(12)</sup>. إلى جانب ذلك وردت مفردة لقمان مقرونة بـ (عليه السلام)، حين جاءت بعض الأخبار من كتب التراث على نبوته " وأخرج ابن أبي حاتم عن ليث رضي الله عنه قال : كانت حكمة لقمان عليه السلام نبوة <sup>(13)</sup> وفي المرجع نفسه وفي الصفحة نفسها أضيفت إلى لقمان جملة (عليه السلام) ثلاث مرات .

ومثل ذلك يرد هذا النص للتأكيد على وقع الجملة الدعائية وأثرها ، واختلاف مواقعها " وذلك متعلق بوصية لقمان الحكيم <sup>(14)</sup>، وقد كادت هذه الصورة أن تسهم في حجب كامل لصورتي لقمان الحكيم ولقمان بن عاد وغيرهما .

وتبدو هناك صورة أخرى للقص واللزق حين يتم الربط أولاً بين المرويات المختلفة ومن ثم تم تجاهل الإطارات الخارجة عن الحكمة . وفي حال عدم التجاهل فإن الثقافة تحرص على ربط مرويات لقمان بن عاد بما يروى عن لقمان الحكيم ، ونجد وضوح ذلك في نص للزبيدي " ولقمان صاحب النسور تنسبه الشعراء إلى عاد ، يقال: عاش حتى أدرك لقمان الحكيم ، وأخذ عنه العلم <sup>(15)</sup>. كما أن ربط كل من يتناول الحكمة بلقمان جعل الشخصية نفسها (لقمان) مصدراً جديداً للحكمة ، وهذا مثال مبسط يتحول فيه الحكيم الجديد إلى لقمان " قال أبو بكر الوراق : حاتم الأصم لقمان هذه الأمة <sup>(16)</sup>. ولعل ذلك يربط كل خطاب حكمة بلقمان الحكيم و يتم تهميش ما تبقى من سياقات سردية موازية .

ولّد ذلك الربط بين المرويات حالة من التشتيت والتوزيع داخل خطاب الحكمة نفسها، إذ سرت حالات التهميش والتشتيت التي وظفت لصالح مرويات (لقمان) الحكيم ، بأن ساد هذا التشتيت على خطابات الحكمة الموازية لخطاب لقمان الحكيم أو التالية له . ولذا كان التجاهل

والتفنيد نتاج مرويات أخر سعت إلى تحويل لقمان إلى نسبته اللفظية العربية (إلى الدلالة المباشرة للجزر اللغوي) وكأن هذا الخطاب كان محكوماً عليه بالتلاشي منذ ظهوره "، (آكل من لقمان) يغنون لقمان العادي ، وقد زعموا أنه يتغذى بجزور ويتعشى بجزور .. وهذا من أكاذيب العرب"<sup>(17)</sup>.

إن تلاشي الجزر اللغوي يكمن أيضاً في إفادة بعض المصادر بأصل المفردة الأعجمي (لقمان) نسبة إلى كونه أحد حكماء بني إسرائيل ، فقد أورث هذا التأصيل للمفردة إلى لغة أخرى تحويلاً لها في سياقات مختلفة . إن الأصل الأعجمي لمفردة لقمان " لقمان : اسم أعجمي ، وإن وافق العربي فإن لقماناً فعلاً من اللقم "<sup>(18)</sup> ... وهناك صيغة أخرى لنمط ذلك الهروب والتلاشي ، وتتوضع هذه الصيغة في بيتين يضعان لقمان مسنداً إلى الجزر المستخدم (حكم) إذ يعود إلى أصله بعيداً عن السياقات المختلفة..<sup>(19)</sup>:

لها حكم لقمان وصورة يوسف      ونعمة داود وعفة مريم  
ولي سقم أيوب وغربة يونس      وأحزان يعقوب ووحشة آدم

(لاحظ جذر (حكم) بوصفه جذراً للحكمة وللحكم ، حيث يمكن تركيبه على إحدى الشخصيتين : الحكيم أو العادي). كما كان التجاهل في نسب (لقمان بن عاد) متواتراً في كتب التراث " ثم بعثوا لقمان بن عاد بن فلان بن فلان بن صد بن عاد الأكبر "<sup>(20)</sup>.

## \* تضخيم الأثر السلبي على متلقي الحكمة

أشرنا إلى الأثر الإيجابي للحكمة على الحكماء أنفسهم، والأثر المتوخى للحكمة على الآخرين ، لكن كتب الموروث العربي في الوقت الذي تؤكد فيه أهمية الحكمة وأثرها الإيجابي تكشف بطريقة لا واعية

عن آثار أخرى للحكمة ويقع هذا الأثر على متلقيها. هنا تتوضع الحكمة كطريق مباشر للمتلقي ومنفذ له من الموت إلى سبب يورده إلى الموت المسبوق بالتفكك والتجزيء .

وتتجلى هذه الآلية في سياقات السرد حين نتناول من خلال الموروث علاقة كلا (اللعمانيين) بالمرأة ، فإننا نلاحظ علاقة متوترة قلقة بها ...

وفي المرويات عن لقمان العادي تذكر المصادر علاقته المتوترة بالنساء وهو السيد في قومه ، وممن يذكر بالقدر والرياسة والبيان والخطابة والحكمة والدهاء والنكراء<sup>(21)</sup>. ولعل حكايته مع امرأة هائي التي ضمت عدداً كبيراً من الأقوال المأثورة ، وكانت خاتمتها موت المرأة دليل على ذلك الأثر المختلف لمن يتلقى حكمته<sup>(22)</sup>.

تعود قصة المثل العربي (مالي ذنب إلا ذنب صُحر) إلى لقمان بن عاد فصحر امرأة قتلها بلا ذنب، قيل إنها أخته أو ابنته<sup>(23)</sup>. ويضيف الجاحظ في مطلع كتابه (الحيوان) قول لقمان حين قتلها " ألسنت امرأة ، وذلك أنه قد تزوج عدة نساء ، كلهن خنه في أنفسهن ، فلما قتل أخراهن ونزل من الجبل ، كان أول من تلقاه صحر ابنته ، فوثب عليها فقتلها ، وقال: وأنت أيضاً امرأة "<sup>(24)</sup>. إذاً تتفق كل الصور السابقة في إضفاء آثار سلبية على المرأة القريبة من لقمان العادي .

## \* توليد شخصية سردية موازية

كانت الشخصية المتصلة بلقمان الحكيم انطلاقاً من القرآن الكريم وانتهاء بكتب التراث العربي في التاريخ والأدب والتفسير هي ابنه ، وقد أوجدت الروايات المتصلة بلقمان العادي وتمكنت من توليد شخصية سردية أخرى موازية لابن لقمان الحكيم وهي شخصية لقيم (مصغر



لقمان) بن لقمان ونسبته إليه كنسبة ابن لقمان إليه ، هذا ما تروج له روايات مختلفة ، ومنها ما ذكره الجاحظ حول علاقة لقمان العادي بأخته وزوجته (25).

ونلاحظ هنا أن السرد لم يكن عاجزاً عن إنتاج صيغة مشابهة لابن لقمان وذلك عبر المروية السابقة . ونلاحظ أن لقيم بن لقمان العادي يلقي مصيراً مشابهاً لابن الحكيم حين تنشأ هذه العلاقة الخاصة بين الأب والابن . هذا التوليد للشخص يمكن أن ينتج توليداً حكاياً آخر ، ولنا أن نسأل ثقافتنا سؤالاً آخر : هل كانت مرويات لقمان بن عاد مرويات عربية صاغت الثقافة على ضوء مروية لقمان الحكيم ؟. إن الإجابة على هذا السؤال توشك أن تكون إيجاباً في ظل هذه التعالقات النصية التي تربط بين مرويات كل منهما ، وتكون شخصية لقمان بن عاد شخصية حكاية صاغت الثقافة العربية على نمط ما ، مدعمة إياها بالحكمة والشجاعة كما لدى الشخصية العربية (المثالية) لتكون منافسة لها في أغلب مضامينها .

ويؤيد هذا الاتجاه ذلك التشاكل في مسارات السرد في أغلب الروايات التي استشهدنا بها وضمن النماذج التي عرضنا لها في حقل المروي عن الحكيم والعادي . أما مروية لقمان الأكل فهي تقوم على شخصية صيغت انطلاقاً من الجذر اللغوي الذي ينافس المروية الأساس شكلياً . لتصبح آلية الحجب والإلغاء مرحلة متأخرة من مراحل التلقي المؤسساتي لتلك المرويات بعد أن كان التشاكل علامة على تلك الحقول الأربعة السابقة .

إن وضع كل المرويات عن هاتين الشخصيتين: العادي والأكل لا يبرر للتلقي المؤسساتي أن يهملهما ، ولكنها فاعلية ذلك التلقي التي أبرزت شخصية وغيب شخصيات ، وأنتجت وصفاً وحجبت صفات، في سياق تواطأ فيه عاملان : الوضع والاقتران .

## هوامش البحث

- (1) انظر.. ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر، بيروت، 1990م، مادة (حكم).
- (2) مرتضى الزبيدي : تاج العروس، تحقيق علي شيري، دار الفكر ، بيروت، 1994م، مادة (نقم).
- (3) ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر ، تحقيق طاهر أحمد ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، جـ1، ص289
- (4) محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، لبنان، دت، جـ1، ص 557 .
- (5) تيري إيجنتون: نظرية الألب، ترجمة ثامر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995م، ص 338 .
- (6) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، دار صعب ، بيروت، 1968م، جـ2، ص154 .
- (7) البكري : معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تحقيق مصطفى السقا، بيروت، 1403هـ، ط3، جـ4، ص 1171.
- (8) أبو الفضل النيسابوري :مجمع الأمثال، دار المعرفة، بيروت، جـ1، ص 222.
- (9) انظر.. ابن خلكان: وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ،دار الثقافة، بيروت، 1968م، جـ5 ، ص 219 . - وانظر.. ابن الجوزي : المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تحقيق محمد ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1992م، جـ1، ص 254.
- (10) الأبيشي : المستطرف ، مراجعة محمد سعيد، دار الفكر ، بيروت، 1995م، جـ2 ، ص 66.
- (11) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ1، ص 530
- (12) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ1، ص 107.
- (13) السيوطي: الدر المنثور، تحقيق رضا الله محمد إدريس، دار الفكر ، بيروت، 1993م، جـ6 ، ص 512.
- (14) ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، جـ3، ص 448.
- (15) مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تحقيق علي شيري، دار الفكر ، بيروت، 1994م، مادة لقم .
- (16) ابن خلكان: وفيات الأعيان جـ 2 ص: 28 .
- (17) النيسابوري: مجمع الأمثال، جـ1، ص86.
- (18) أبو البقاء العكبري : التبيان في إعراب القرآن ،تحقيق علي الجاوي، دار إحياء الكتب العربية، جـ2، ص 188.
- (19) أبو منصور الثعالبي : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف ، القاهرة، 1965م، ط1، ص 57.
- (20) الطبري : تفسير الطبري، جـ8، ص 218.
- (21) الأبيشي: المستطرف ، جـ2، ص 169.
- (22) النيسابوري: مجمع الأمثال ، جـ1، ص 291.
- (23) انظر .. ابن الجوزي : المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، جـ1، ص 255.
- (24) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، دت، جـ1، ص 21.
- (25) انظر.. الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص 108 . انظر.. الجاحظ: الحيوان، جـ1، ص 21 .



الحدث الباطني  
قراءة في نص  
مشكل

محمد خير البقاعي

يقول الدكتور حمادي صمود : " ولما كانت غاية المتكلم من السامع الفهم والإفهام ، بالدرجة الأولى ، تركز جهد الجاحظ على شفافية الخطاب ، وهي قدرة العلامة والنص على الإشارة إلى ما سواهما ، ويطلق الإشائيون على هذه القدرة (طاقة الإرجاع والإشارة) ، ومن ثم انطبعت محاولته بطابع نفعي واضح يمكن أن يعد ، بدون مبالغة ، أكمل محاولة في التراث اللغوي العربي لتأسيس ما يسمى نفعية الخطاب Le pragmatique du discours<sup>(1)</sup> . ويعد الجاحظ من المقدمين بين كتاب النثر العربي ، وليس ما نقوله حكماً انطباعياً أو معيارياً ، وإنما يتضح في العناصر الأسلوبية ، و المزايا الفنية التي تميّز نثره . وقد تمكن الباحثون من توضيح تلك المزايا بعد أن خاضوا في بحث العديد من الأسئلة التي يثيرها أدب الجاحظ<sup>(2)</sup> .

لقد شدني منذ زمن ، وأنا أقرأ الجاحظ ، نصّان أوردهما في اثنين من كتبه ؛ شدني النصان لأنهما يبدوان من النظرة الأولى متشابهين ، حكاية ، وشخصيات ، إلا أن إنعام النظر فيهما يقود الدارس إلى اكتشاف عدد من العناصر الفنية الشكلية - المعنوية التي تجعل النصين ينتميان إلى جنسين أدبيين مختلفين عرض إبراهيم جريس أن نسمي الأول : نادرة<sup>(3)</sup> / قصة ، والثاني : خبر ؛ وذلك لأن بنية كل منهما تختلف عن بنية الآخر<sup>(4)</sup> ، وإن كان الدكتور محمد القاضي في كتابه : الخبر في الأدب العربي ، دراسة في السردية العربية<sup>(5)</sup> تنبه كما يقول إلى الخبرين ، وعلّق عليهما بالقول : " إن الخصيصة المتمثلة من جهة في غلبة الاقتصاد على خطاب الأخبار قد قادها شيئاً فشيئاً إلى التوسع والتفنن

والسترف ، ربّما ساعدتنا على إدراك السبب في خمول الخبر منذ نهاية القرن الرابع الهجري بظهور فنون نثرية جديدة أهمها : المقامة ، والرسالة القصصية من قبيل رسالة الغفران وغيرها . على أن هذه الخصيصة يمكنها أن تساعدنا على تأريخ بعض الأخبار ، وليكن منطلقنا في ذلك خبرين للجاحظ ، جاء أحدهما في كتاب البرصان و العرجان والعميان والحولان ، والآخر في كتاب البخلاء<sup>(6)</sup> ، ثمّ يورد الخبرين ، ويعلّق عليهما بالقول<sup>(7)</sup> : " لا شك في أن الخبرين ينقلان حادثة واحدة جرت بين الشخصيتين نفسيهما وفي إطار مكاني وزماني واحد . فالمادة الخام - إن جاز القول - واحدة في الخبرين . ومع ذلك فإن الخطاب يختلف من خبر إلى آخر . وأهم أوجه الاختلاف اتسام هذا الخطاب بالاقتصاد في الخبر الأول ، وميله إلى التفصيل والتوسع في الخبر الثاني . ويتجلى ذلك خاصة في وصف أبي مازن ، فلا نعثر في الخبر الأول إلا على صفة (الأحذب) وهي صفة ملازمة لأبي مازن حتى ليجوز أن تكون كنية له . أما الخبر الثاني فيزخر بوصف الرجل وقد خلّع جوارحه وخبل لسانه حيناً ، وأرعى عينيه وفكيه ولسانه حيناً آخر . وإذا كان باطن أبي مازن قد جاء في خلال السرد في الخبرين فإتاه اقتصر في أولهما على إشارة خفيفة في صيغة النفي : (وهو لا يظن أنه إنسان يريد أن يبيت عنده) . أما في الخبر الثاني فقد جاء ذلك في صيغة التقرير المؤكد : (فلم يشك أبو مازن أنه صاحب هدية) . وهذا اليقين هو الذي يفسر خيبة أمله حين رآه ، حتى تمثل له في صورة عزرائيل . أما نهاية اللقاء فإتاه جاءت مختصرة في الخبر الأول ، منحصرة في الفعل الملموس المتمثل في إغلاق الباب . ولكنها عززت في الخبر الثاني بوصف ما كان يدور في خلد أبي مازن لحظة إغلاقه الباب : (دخل لا يشك في أن عذره قد وضع ، وأنه أنطف النظر حتى وقع على هذه الحيلة) . ومن شأن عبارة " لا يشك " أن تذكرنا بما سبقها من قول الراوي (لم يشك) . وإذا كان يقين أبي مازن الأول في

غير محله ، فإن يقينه الثاني سيكون كسابقه . وبهذا تتحقق صورة أبي مازن ، فهو بخيل لا يريد أن يظهر بخله ، غبي لا يشعر بغبائه ، لا بل أنه يستغبي الغير ، ويظن أن له من الحيلة باعاً لا يدركه إلا هو . لقد كانت هذه الصورة ضمنية في الخبر الأول فغدت في الثاني صريحة.

ويتجلى الفرق الأساسي بين الخبرين في السرد؛ أي في درجة حضور الراوي . فقد كان السرد موجزاً لا يصف من الأشياء إلا ما ظهر منها ، فأصبح مهيمناً على الخطاب يحدد له منطلقاته وأغراضه مسبقاً. وبهذا اتسع مجال معرفة الراوي، فلم يعد مقتصرأ على ما يرى وما يسمع، وإنما تسلل إلى بواطن الشخصيات، وعرف بمشاعرها وأفكارها وبواعثها ومقاصدها . وبهذا نلاحظ شيئاً من العدول عن الخصيصة التي كنا أشرنا إليها وهي اقتصاد السرد المرتبط بحرص الراوي على التخفي وعدم إشعار القارئ بأنه طرف يوجه القص . ولعل هذا العدول يبين لنا أن مستوى الصنعة قد ارتفع وأن دور الراوي تنامي . فهذه المادة الخام التي قدمت لنا أولاً بدون ( عمل ) قد أخضعت بعد ذلك للمزاولة والمراس حتى استوت أثراً فنياً . " ويخلص الدكتور القاضي إلى القول إن تعليقه السريع على الخبرين يقود إلى ملاحظتين : أولاًهما أن أساليب القص في الأخبار - إن هي مُحَصّت - يمكن أن تساعدنا على تأريخ بعض الأخبار وترتيبها زمنياً . وفي هذا المثال الذي كنا بصده ، كما يقول القاضي ، لا نكاد نشك في أن خبر " البخلاء " متأخر في الظهور عن خبر " البرصان والعرجان والعميان والحوالان " . أما ثانياً الملاحظتين فتتعلق بالجاحظ نفسه . فإذا نظرنا في الأخبار التي سبقته وفي قسم من الأخبار التي لحقته جاز لنا أن نقول إنه مثل مرحلة جديدة في الكتابة. ذلك أن الغاية الغالبة على ما جاء قبله كانت الإبلاغ ، وفي هذا الضرب من الأخبار يضمّر دور الراوي حتى ليكاد يختفي ، فهو مجرد جسر تمر فوقه الأقوال والأقاصيص . أما الجاحظ فإنه جعل لرواية الأخبار غاية أخرى هي الفن.

ولا يعني هذا أن الفن مفقود في الأخبار الأخرى، ولكنه يعني أن أخبار الجاحظ - أو أن عدداً كبيراً منها على الأصح - قد جعلت الفن غاية أساسية من غاياتها . وبهذا يجوز لنا أن نتحدث في مجال الأخبار عما سماه حمادي صمود في مجال التفكير البلاغي " الحدث الجاحظي "، وقد أشار في تهنيده له إلى " أن مكانة الرجل الأدبية اتبنت أساساً على طريقته في الكتابة وابتداعه الأساليب وقدرته على التصرف فيها بكيفية لعلها لم تتوفر لسواه . فكانت مؤلفاته مصدراً للإشياء الأدبي الحي ، ومدرسة في النثر قائمة برأسها ، نسج على صورتها أشهر أعلم النثر العربي بعده" (8). وإذا كنا نتفق جزئياً مع الملاحظة الثانية ، فإننا نقول بخطأ الملاحظة الأولى التي انتهى إليها الدكتور القاضي اعتماداً على بنية الخبرين ؛ لأن التاريخ الأدبي لأعمال الجاحظ مخالف لما ذكر ، ولا يصح أن نترك ما هو مثبت تاريخياً لنركن إلى نتيجة تمخض عنها تحليل فني يقوم على ملاحظة شكلية لا ترقى إلى مرتبة اليقين التاريخي المؤيد بالشواهد كما سنرى (9).

أما نحن فنرى أن قراءة مثل هذا النص المشكل ينبغي أن تنصب ، كما يقول إبراهيم جريس ، على الاهتمام بإعادة صياغة الكلام وسبكه عندما نريد إدخاله في سياق عمل أدبي ما ، وهو ما يطلق عليه " الشعرية " التي ترقى بالموضوع والنص من البدائية إلى المستوى الفني الرفيع (10). ونشير في هذا السياق إلى ما قاله أحمد بن أمبيريك في تفسير تسلسل القصص في كتاب البخلاء : " إن قانون التداعي هو الذي يفسر تسلسل القصص في المجموعة، ومنازلها منها ومن الكتاب " . ويقول أيضاً : " هذا ربما كان يعني أن الجاحظ كان يعتمد على ذاكرته أثناء كتابته لهذه القصص ، مما يستخلص منه أنه لم يختلقها اختلاقاً ، وإنما رواها ، أو روى جلّها ، أو جل مادتها عن أناس اتصل بهم فعلاً أثناء حياته الطويلة ، واتصاله المكثف بالمجتمع ، وإن كنا نرجح أن

الجاحظ قد تصرف فيها تصرفاً لا يمكن أن نتنبأ بمداه<sup>(11)</sup>. وقبل أن نمضي في إجراءات الدراسة نقول : إن قول الدكتور القاضي : إن خبر البخلاء متأخر في الظهور عن خبر البرصان والعرجان والعميان والحولان ، مبني على الانتقال من الاقتصاد في السرد ، المرتبط بحرص الراوي على التخفي وعدم إشعار القارئ بأنه طرف في القص (البرصان)، إلى حالة أصبح فيها السرد مهيمناً على الخطاب ، يحدد له منطلقاته وأغراضه مسبقاً ، وبهذا اتسع مجال معرفة الراوي فلم يعد مقتصرأ على ما يرى ويسمع ، وإنما تسلل إلى بواطن الشخصيات ، وعرف بمشاعرها وأفكارها (البخلاء). ولكن الحقيقة التاريخية تنقض ما يستنتجه القاضي لأن كتاب البخلاء - حسبما ظهر لنا ، ولإبراهيم جريس وغيره من قبلنا - متقدم في الظهور على كتاب البرصان والعرجان<sup>(12)</sup>. ذكر الأستاذ عادل خضر في مقالته التي سبقت الإشارة إليها أن النادرة قاصرة عن إصابة المقصد ما لم تعاضدها أمور هي أشبه شيء بالقواعد تكفل مراعاتها حرارة النادرة ونجاحها ، ويمكن حصرها في قاعدة الاسم وقاعدة اللغة ؛ ثم تحدث عن قاعدة الاسم فقال : إن لها شرائط تهدف إلى ضبط الطرائق التي تنسب بها نادرة إلى علم من الأعلام وتضاف إلى اسم من الأسماء . وقد أوضحها الجاحظ في مقدمة كتاب البخلاء فبين ما لاسم العلم من تأثير في متقبل النادرة ، وما له من طاقة على تهينة للضحك ، وما يضيفه على النادرة من حرارة وبرودة بمقتضى ما يفتحه الاسم المضاف إلى النادرة - في ذهن المتقبل - من آفاق . يقول الجاحظ : " لو أن رجلاً ألزق نادرة بأبي الحارث جمين والهيثم بن مطهر وبمزيد وابن أحمر، ثم كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون . ولو ولد نادرة حارة في نفسها ، مليحة في معناها ثم أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن السنوء وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة ، فإن الفاتر شر من البارد ". أما قاعدة اللغة فلها كما ذكر الأستاذ عادل خضر جملة من الشرائط : أولها ، تجنب التكنية في مواضع الرفث ؛ لأن الكناية تذهب



بحلاوة النادة . وثانيها ، تجنب الإعراب في مواضع اللحن ؛ لأن الإعراب يسلبها حرارتها ويذهب بطرافتها. وثالثها، تجنب اللحن في موضع الإعراب . ولو طبقنا هاتين القاعدتين على النص الذي بين أيدينا لظهر لنا أن الجاحظ يطبق هذين الشرطين عليه ؛ فجب العمي كان ضخماً قدماً ، ذا صفة فريدة عجيبة ؛ فهو لا يحسن الكلام والتعبير عن الذات ببلاغة وفصاحة ، ولا يصفو ذهنه ويذهب كدره إلا إذا شرب الكثير من الخمرة ، وكان أبرص معتزلياً<sup>(13)</sup> . أما أبو مازن فقد وردت صفته في البرصان ؛ إذ قال الجاحظ : " وكان أحذب أعضد العظام، أضعف الناس قبل كل شيء، وقد سمعته مع ذلك يقول : أنا لا أموت سوياً ، قالوا : ولم ؟ قال : لأنني لا آخذ الناس إلا عنوة " . وإذا تتبعنا سياق القصة وجدنا أن حجة أبي مازن في عدم استضافة جبل كانت من صنف أخلاقه ؛ فقد تظاهر أبو مازن بالسكّر ؛ وربما كان ذلك على علاقة بما ذكره الجاحظ عن جبل العمي وكثرة شربه الخمر ؛ ناهيك عما يثيره اسم جبل العمي في الذهن من دلالات الضخامة والقدامة ، وإن كان كما تذكر كتب التراجم شخصية تاريخية . وقد ترك أبو مازن الإعراب في كلامه عندما تظاهر بالسكّر ونقل الجاحظ عنه ذلك في الخبر (البرصان)، قال : " ويلك ، أنا والله سكران ما أفهم عنك قليل ولا كثير " . فهو يورد الكلام دون أن يعربه ؛ لأن أبا مازن لم يعرب لظنه أن جبلاً سيصدق ، بحكم ما يعرفه عنه من حبه الخمر ، أن أبا مازن لم يفهم ؛ ويكون أبو مازن بذلك قد أطف النظر حتى وقعت له هذه الحيلة ، وأن عذره قد وضح .

إن ما لاحظته إبراهيم جريس من اختلاف في بنية النص بين الكتابين نابع في حقيقة الأمر من طبيعة السرد المختلفة في الكتابين؛ فهو في البرصان سرد يأتي في سياق الحديث عن عاهة جسدية لذلك نجده لا يورد التفصيلات التي تدل على العاهة الخلقية (البخل) التي هي المقصد في كتاب البخلاء وإن كان الاختلاف في البنية لا يسوغ القول إنهما

نصان ينتميان إلى جنسين أدبيين مختلفين ؛ لأن مفهوم الجنس الأدبي بأسسه المعروفة لا تبدو في مؤلفات القدماء حاسمة كما يود جريس منا أن نراه .

إن السياق والعبارة الممهدة المختلفين بين الكتابين أمر طبيعي إذا نحن أخذنا بعين الاعتبار ما ذكرناه من اختلاف وظيفة السرد ؛ يأتي نص البخلاء في سياق عدة قصص متنوعة: قصة أهل البصرة من المسجدين، قصة زبيدة بن حميد، قصة ليلى الناعطية ، قصة الجاحظ وصحبه مع وليد القرشي ...، ومهد له الجاحظ بقوله :

" ولم أر من يجعل الأسى حجة في المنع إلا هو وإلا ما كان من أبي مازن إلى جبل العمي". أما نص البرصان فجاء في سياق الحديث عن مشاهير الحذب؛ " ومن الحذب، أبو مازن الأحذب...، وهو الذي دق عليه السباب جبل العمي..." ويعد جريس قوله : " وهو الذي دق ..." بداية ما يسميه الخبر ليستقيم له تجنيس النص ضمنه . والحق أن المقصود هنا ليس الخبر الذي جاء إن صح القول مغلفاً ، أتت به مناسبة الحديث عن أبي مازن ، وإن المقارنة بين العبارة الممهدة في نص البخلاء، وبين هذه العبارة التي جاءت في سياق النص لا يدل على ما أراد جريس الوصول إليه . إن اختلاف ما أسميه جهة النص هو الذي سبب اختلاف بنيته، وليس اختلاف جنسه؛ لأن الحدود الفاصلة بين الجنسين اللذين زعم جريس أن النصين ينتميان إليهما غير واضحة ، وهو شأنه شأن القاضي يستخدم البنية لتقرير شيء خارج عن إطار حقيقة النصين في سياق النثر الغربي القديم. إن ما وعاه الجاحظ هو اختلاف جهة الكلام ، وليس " إدراكه العميق للفرق بين الأجناس الأدبية وما يمليه كل جنس من خطاب أدبي خاص به ..." كما يقول إبراهيم جريس . إن النصين متشابهان حكاية وشخصيات، ولكنهما مختلفان بنية لاختلاف جهتهما .

إن المقارنة بين النصين تظهر مدى اهتمام الجاحظ بعناصر

الإضحاك والفكاهة والسخرية ليس في نص البخلاء فقط ، كما قال جريس ، وإنما في النصين كليهما ، وإن ما ذكره من عناصر الإضحاك ينطبق على النصين؛ وقد رأينا أن نورد هذه العناصر كما ذكرها لأهميتها وانطباقها في رأينا على نصوص الجاحظ على اختلاف جهاتها ووظائفها التي تؤديها في السرد . أول تلك العناصر أن الجاحظ يهيئ قارئه، ويعبئه للضحك الشامت بالبخيل، فهو يشده من ناحية ويجعله في حالة توتر وترقب لما سيحدث نتيجة للدق الخاص للباب ، ويجعل البخيل ، من ناحية ثانية ، ينخدع بهذا الدق ثم يصوره بصورة المخدوع خائب الرجاء ، المغلوب على أمره والشديد الفزع ، وعليه تولد لحظة الانفراج هذه لدى القارئ الضحك على حساب البخيل. إن ما يسمى في نظرية التلقي أفق التوقع لدى البخيل ، قام الجاحظ ببنائه ثم أسهم هو نفسه في كسره ليوضح لنا مدى المرارة التي ولدها ذلك في نفس البخيل الذي استخدم حسب رأينا معرفته بطبيعة الطارق ليخترع حجة من جنس ما يمكن لطالب الضيافة أن يفهمه . والعنصر الثاني من عناصر الإضحاك التي يذكرها جريس هو : المفاجأة والدهشة ، والثالث : شعور القوة والمشاركة بكشف السر، والرابع : الترابط الثنائي ، والخامس : الميكانيكية ، والسادس : التشويه وترك المألوف ، والسابع : السخرية من الصفات المذمومة .

إن هذه العناصر متوافرة في النصين كليهما بتفاوت سببه كما قلت اختلاف جهة النصين . وفي الختام نقول : إن هذا النص الذي ورد في الكتابين غني بدلالاته وإيحاءاته ، ولا يصح أن نمضي في تأويله بعيداً ، فننسبه إلى جنسين أدبيين غير واضحي المعالم ، أو أن نعتمد على البنية لتأريخ النصين مخالفين بذلك معطيات التاريخ الأدبي الثابتة ، كما عند القاضي في الحالة الثانية وعند إبراهيم جريس في الأولى .

## ملحق بالنص المدروس

نص " البخلاء " <sup>(14)</sup> الذي سماه إبراهيم جريس " نادرة " ، وعده محمد القاضي متأخراً في الظهور عن خبر البرصان :

" ولم أر من يجعل الأنسى <sup>(15)</sup> حجة في المنع إلا هو ، وإلا ما كان من أبي مازن إلى جبل العمي . وكان جبل خرج ليلاً من موضع كان فيه ، فخاف الطائف ، ولم يأمن المستقفي . فقال : لو دقت الباب على أبي مازن ، فبت عنده في أدنى بيت أو في دهليزه ، ولم ألزمه من مؤونتي شيئاً ، حتى إذا اتصدع عمود الصبح خرجت في أول المدلجين . فدنق عليه الباب دق واثق ودق مدل ودق <sup>(16)</sup> من يخاف أن يدركه الطائف أو يقفوه المستقفي ، وفي قلبه عز الكفاية والثقة بإسقاط المؤونة . فلم يشك أبو مازن أنه دق صاحب هدية ، فنزل سريعاً . فلما فتح الباب وبصر بجبل ، بصر بملك الموت . فلما رآه جبل واجماً لا يحير كلمة ، قال له : إني خفت معرة الطائف وعجلة المستقفي فملت إليك لأبيت عندك . فتساكر أبو مازن ، وأراه أن وجومه إنما كان بسبب السكر . فخلع جوارحه وخبل لسانه ، وقال : سكران وال له ، أنا والله سكران . قال له جبل : كن كيف شئت . نحن في أيام الفصل ، لا شتاء ولا صيف ، ولست أحتاج إلى سطح فأغم عيالك بالحر ، ولست أحتاج إلى لحاف فأكلفك أن تؤثرني بالدثار . وأنا كما ترى ثمل من الشراب ، شبعان من الطعام ، ومن منزل فلان خرجت ، وهو أخصب الناس رحلاً . وإنما أريد أن تدعني أغفي في دهليزك إغفاءة واحدة ، ثم أقوم في أوائل المبكرين . قال أبو مازن - وأرخص عينيه وفكيه ولسانه ، ثم قال - : سكران ، والله سكران ، لا والله ما أعقل أين أنا ، والله إن أفهم ما تقول .

ثم أغلق الباب في وجهه ودخل لا يشك أن عذره قد وضح ، وأنه قد ألطف النظر حتى وقع على هذه الحيلة .

نص " البرصان والعرجان والعميان والحولان" <sup>(17)</sup> الذي سماه إبراهيم جريس " خبر " ، وقال محمد القاضي : إنه يسبق نص البخلاء في الظهور بالاعتماد عل بنية النصين:

" ومن الحذب ، أبو مازن الأحذب ، وكان أحذب أعضد العظام ، أضعف الناس قبل كل شيء ، وقد سمعته مع ذلك يقول : أنا لا أموت سوياً ، قالوا : ولم ؟ قال : لأني لا آخذ الناس إلا عنوة <sup>(18)</sup> ، وهو الذي دق عليه الباب جبل العمي بعد أن مضى هزيع من الليل وهدأت الرجل ، فخرج إليه أبو مازن وهو لا يظن أنه إنسان يريد أن يبيت عنده ، فلما رآه جبل العمي قال : ليس نحن في الصيف فأضيق على عيالك السطح ، ولا نحن في الشتاء فتكره أكون قرب حرمتك ، ونحن في الفصل وقد تعشيت وإنما خفت الطائف ، فدعني أبيت بقية ليلتي في الدهليز في ثيابي التي علي ، فإذا كان مع الفجر مضيت ، قال : ويلك ، أنا والله سكران ما أفهم عنك قليل ولا كثير <sup>(19)</sup> . فأعاد عليه القول ، فقال : سكران والله ، ليس أفهم عنك ، وأصفق الباب في وجهه . فضحك جبل ، فمر به الطائف فسأله عن شأنه ،... <sup>(20)</sup> ، فضحك الطائف وشيعه إلى أهله".

## الهوامش

- (1) يقول الجاحظ في مقدمة البخلاء ، تح . طه الحاجري ، ط 6 ، دار المعارف ، مصر ، دت ، ص 5 : " ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء : تبين حجة طريفة ، أو تعرف حيلة لطيفة ، أو استفادة نادرة عجيبة .  
وأنت في ضحك منه إذا شئت . وفي لهو إذا مللت الجد " . وانظر محاولة لتحديد طبيعة النادرة قام بها عادل خضر في مقالة : صناعة النادرة ، بحث في بلاغة الهزل ، منشورة في كتاب مشكل الجنس في الألب العربي القديم ، أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية من 22 إلى 24 أبريل 1993م ، كلية الآداب منوبة تونس 1994م ص 243 - 255 .
- (2) في مقالته: خبر ونادرة، دراسة في الوسائل الفنية والأسلوبية في صياغة النوادر، مجلة الكرمل- أبحاث في اللغة والأدب، العدد 11 ، 1990م ، ص 53 - 92 .
- (3) دار الغرب الإسلامي ، 1419هـ / 1998م ، ص 393 .
- (4) المرجع السابق، ص 393 .
- (5) السابق، ص 394 - 395 . وانظر التصنيف في ملحق البحث.
- (6) انظر، الخبر في الأدب العربي ، م.س. ، ص 395 ، والتفكير البلاغي ،... م.س. ، ص 144 .
- (7) مع أن الدكتور القاضي يخلف من قطعته التي ذكرها في النص عندما يقول في آخر الصفحة 395 : " على أن الاستنتاج الأول المتعلق بتاريخ الأخبار اعتماداً على سمات خطابه لا ينبغي أن يدفعنا إلى القول بأن السرد هو الأسلوب الوحيد الذي يمكن أن نعتمد لتبيين هذا التطور " .
- (8) وهذه مسألة لا تثيرها أعمال الجاحظ فحسب، بل الأعمال الأدبية عموماً، وتدخل في إطار بحث الأجناس الأدبية . انظر ، الأجناس الأدبية ، جان ميشيل كالوفي ، ترجمة د . محمد خير البقاعي، مجلة " قوافل " النادي الأدبي في الرياض ، السنة الخامسة ، العدد التاسع ، 1418هـ / 1997م، ص 79 - 92 . ومقالة جريس السابق ذكرها، ص 55 ؛ وهو ما سماه مسألة " التصنع " .
- (9) صورة بخيل الجاحظ الفنية ، ص 149 .
- (10) يرسم لنا إبراهيم جريس الصورة التالية : يؤلف الجاحظ الحيوان ، يتناول فيه موضوع البيان وأقسامه ، فيقرر إفادة بكتاب كامل ، يبدأ في تنفيذ فكرته فيملئ ما تبقى من كتاب الحيوان ، وفي الوقت نفسه يأخذ في إملاء بداية البيان والتبيين ، ينتهي من كتاب الحيوان ، ويتفرغ لكتاب البيان والتبيين فتوحي له بعض موضوعات الجزء الأول بأن يقرر أصحاب العاهات بكتاب كامل مستقل ، ولا يبدأ بتنفيذ الفكرة مباشرة فحسب بل إنه ينهي كتاب البرصان قبل الانتهاء من الجزء الثالث من كتاب البيان . وهذا أمر له ما يفسره ، فمادة البرصان وطبيعة الكتاب لا تتطلبان مجهوداً فكرياً تصورياً كما تتطلب ذلك مادة البيان، خصوصاً ونحن نعظم مدى أهمية موضوع البيان وغيره من موضوعات هذا الكتاب بالنسبة إلى الجاحظ ، الذي اضطر ، لأسباب يذكرها ، إلى تأجيل البحث في قضايا هامة جداً مما أراد بحثه (مطاعن الشعبيّة) من الجزء الثاني إلى الجزء الثالث من

الكتاب . انظر البيان والتبيين ، تج . عبد السلام هارون ، ط5 ، القاهرة ، 1985م ، ج 1 ، ص 383 ، ج 2 ، ص 5 - 6 ، ج 3 ، ص 5 - 7 ، 12 - 16 وما بعدها حتى الصفحة 124 . ويقول شارل بلا في كتابه :

Ch. Pellat , Nouvel essai d Inventaire de l oeuvre gahizienne , Arabica 31, fas. 2, 19 p. 135.

إن تأليف كتاب البرصان سابق على عام 237هـ ، وإن تأليف كتاب البيان والتبيين سابق أيضاً على العام نفسه ؛ ويظن جريس أن في مقال بلا خطأ مطبعياً ، وأن الصواب في حالة البيان ، وعدد من الأعمال الأخرى هو : 247 هـ ؛ وهو العام الذي قتل فيه المتوكل .

أما كتاب البخلاء ، فقد ألف قبل ذلك ؛ فقد ورد ذكره في مقدمة الحيوان ، انظر مقدمة الحاجري لطبعته من البخلاء ، ص 36 - 38 ، وقارن برأي بلا في المقال المذكور أعلاه ، ص 134 ؛ إذ يعتقد أن زمن تأليف البخلاء يقع بين 245 - 250هـ .

(11) انظر : البرصان والعرجان ، ص 260 ، الحيوان ، 2 / 226 - 228 ، 240 . والبخلاء طبعة الحاجري ص 301 .

(12) تحقيق طه الحاجري ، دار المعارف بمصر ، 1971 ، ص 38 - 39 .

(13) وقف إبراهيم جريس طويلاً عند كلمة الأسى التي اختلف ناشرو البخلاء في قراءتها ، والمعنى على أن أبا مازن جعل السكر حجة ليمنع ضيافته عن جبل العمى ؛ والأسى هو حالة السكر عند أبي مازن ، والاحتجاج بإخراج الكلام مخرج الاستهزاء في القصة التي سبقت قصة أبي مازن ، وهي قصة وليد القرشي .

(14) يجد إبراهيم جريس في هذا التكرار ميزة أسلوبية، تمكن الجاحظ من توظيفها ليسمعنا الدق من خلال الكلمات، وهو ما يسمى محاكاة صوت الألفاظ لمعانيها (Onomatopie)، وما سماه ابن جني : تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني. وأورد على ذلك مثلاً رائعاً لا نجد غضاضة من ذكره هنا. قال الجاحظ في رسالة " النابذة "، رسائل الجاحظ، تج . عبد السلام هارون ، القاهرة ، 1964م ، 7/2 ، يصف مقتل عثمان رضي الله عنه : " من خبطهم إياه بالسلاح ، وبجع بطنه بالحرايب ، وفري أوداجه بالمشافص ، وشدخ هامته بالصد " . فالألفاظ : خبط ، بجع ، فري أوداج ، مشافص ، شدخ ، ذات جرس خاص يلائم معناها ؛ ولذا تسهم في إيصال هول الوقائع إلى القارئ ، فهو لا يقرأ فحسب ، بل يخيل إليه أنه يسمع وقع السلاح واختراقه الجسد وقطعه الأوداج وكسره الرأس .

(15) نشر بتحقيق د. محمد مرسى الخولي ، ط 2 ، بيروت 1980م ، ص 260 . وتحقيق عبد السلام هارون ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982م ، ص 426 - 427 .

(16) أهمل إبراهيم جريس في دراسته كل ما سبق ، وبدأ له أن الخبر ، حسب مصطلحه يبدأ من هنا ، مع أن العبارات السابقة تحدد ما سميناه جهة الخبر .

(17) كذا وردت بترك الإعراب ؛ وهذا من سمات النادرة حسب عادل خضر في مقالاته المذكورة في ثنائيا البحث، وقد وردت فينا سماه إبراهيم جريس خبراً ؛ مما يدل على أن الحدود بين النادرة والخبر ليست واضحة عنده . والعبارة الموازية في البخلاء قول أبي مازن: " ... سكران ، والله ،

أنا سكران، لا والله ما أعقل أين أنا، والله إن أفهم ما تقول." ونجد هنا أن التكرار حل محل ترك الإعراب، بل إن قوله: " والله ، إن أفهم ما تقول " فيه من الفصاحة ما ينكر، ولا يصدر عن سكران.

(18) أن الفراغ الذي تركه الجاحظ هنا يتضمن القصة التي حكاهما جبل للطائف.





النص الشعري بين  
خصوصية التحول  
وعُمومية المفهوم

عبدالله بن سالم المعطاني

لم يعد التعامل مع النصوص الشعرية  
المبدعة رهين اللحظات الانفعالية  
الطارئة التي تبيح للانطباعات  
والإسقاطات العاطفية مساحات كبيرة  
من الحكم والتفسير فتحيل النص  
الإبداعي إلى ظاهرة لفظية جامدة داخل إطار من الوجود الهش الذي  
يعمد إلى تتبع الصور البلاغية والأنماط الموسيقية . فالقراءات النقدية  
الحديثة أعطت النص الأدبي سلطاناً مطلقاً وامتداداً حضورياً كاملاً يجعله  
في حركة دائبة واستدعاء مستمر لجميع الأبعاد والمعطيات التي يتنامى  
النص من خلالها ليصبح تكاملاً حشودياً تطفح من خلاله المسافات والبنى  
المتجانسة سواء كانت لغوية أو نحوية أو صوتية أو نفسية أو غير ذلك  
إضافة إلى مكونات النص الخارجية مثل المرجعية التاريخية والاجتماعية  
والدينية مع الإدراك الكامل للرموز والإيماءات والجيوب المندسة داخل  
أديم النصوص التي تشكل عالماً مذهلاً من الصراعات والتحويلات .

وقد حاول الخطاب النقدي منذ القدم التحرك تجاه النص الشعري  
لاكتناه تخومه والتعلق بأدبائه للسيطرة على اندفاعاته وتحولاته إلا أن  
الشعر يلوذ دائماً بالتملص والانعقاد ليبقى في منطقة اجتياحية خاصة  
وذلك لأنه يعتمد على التجاوز والتمرد كما يقول عنه ابن رشد "   
إخراج القول غير مخرج العادة <sup>(1)</sup> . ولهذا نظر العرب إلى الشعر منذ  
زمن بعيد نظرة ممتدة ورحبة تشي بوعيهم وإدراكهم ماهية البعد  
الحقيقي لفن القول فتعاملوا معه على أنه أفق مفتوح وتسامحوا في  
تجاوزاته وضروراته وغلوه وأباحوا للشاعر أن يتصرف في وجوه اللغة  
وقواعدها <sup>(2)</sup> وقالوا بأن الكذب حسن في الشعر وقبيح في غيره <sup>(3)</sup> .

وفي هذا التصور تتجلى نظرة العرب إلى النص الشعري على أنه كيان بنائي سامق يزخر بالعزة والشرف ويحطم في طريقه كل القيود والكائنات التي تحاول أن تسلبه هذه المكانة لذلك نستطيع القول بكل جرأة بأن بعض التجاوزات التمردية على نظام اللغة وقوانينها التي يمارسها الشاعر إذعائاً للحفاظ على سلطان النص ما هي إلا ترجمة حقيقية لهذه الهيمنة تدعن لجمالها وروعها النفوس على حد تعبير ابن سينا حينما وصف النص الشعري المخيل بقوله " الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملّة تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري <sup>(4)</sup> .

ولو أخذنا على سبيل المثال الموقف التصوري للبعد المدرك من الضرورة الشعرية بوصفها بنية تركيبية متعلقة بجسد النص ضمن المكونات الكلية لهذا البناء المتناسك إلى الحد الذي يوجب الشاعر أن يقف أمام أمرين في غاية الخطورة والحساسية إما أن يخضع النص الشعري للقاعدة النحوية أو العروضية على حساب ذلك التوازن البنائي للتركيب اللفوي للنص فينال من هيئته ويطل سلطانه وإما أن يندفع المبدع بإبداعه إلى الفضاء الرحب مستبيحاً بعض المناطق المحظورة على غيره ومخلفاً وراءه ذلك الشرخ التجاوزي لقواعد اللغة وقوانينها وهذا ما جعل الفرزدق يصفع سائله ابن أبي اسحاق بإجابة ارتدادية صارمة حينما قال الفرزدق :

وعض زمان يا بن مروان لم يدع من المال إلا مسحتاً أو مجلف

" فقال له ابن أبي اسحاق : على أي شيء ترفع " أو مجلف " فقال الرزدق على ما يسووك وينووك <sup>(5)</sup> . ويتداعى مع هذا المثال مثال آخر متجسداً في قول الفرزدق أيضاً :

مستقبلين شمال الشام تضربنا بحاصب من نديف القطن منثور

على عمائمنا تلقى وأرحلنا على زواحف تزجى مخها رير<sup>(6)</sup>

فكسر (رير) على الرغم من أن مكانها الرفع لأنها خبر المبتدأ (مخها)، فهل كان يصعب على الفرزدق الذي ينحت من صخر اللغة ويغرف من بحرها أن يعتاض عن كلمة (رير) بكلمة أخرى تخضع للقاعدة النحوية التي كانت في غاية الأهمية في عصره ؟!. ولكنه لم يجد كلمة أخرى تنصهر في لحمه النص اتصهاراً يصعب تمزيقه أو الاعتناء عنه لهذه الكلمة وبالتالي نستطيع القول بكل ثقة أن العرب الأوائل احترموا الابداع والمبدعين ووضعهم في منزلة السادة والأمراء كما عبر عن ذلك الخليل بن أحمد " الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أني شاءوا . ويجوزلهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقيدده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسان عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل"<sup>(7)</sup>. ولم يتسامح المبدعون كذلك بالتحول عن هذه المكانة بل عدوا أنفسهم أكبر من كل قاعدة أو قانون لذلك نادى أبو العتاهية بأعلى صوته بأنه أكبر من العروض وهو قول يتناغم مع بيت المتنبي المشهور :

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم<sup>(8)</sup>

ومن هذا المنظور نستطيع تفسير العلاقة التشابكية بين الإنسان والنص من حيث القيمة والحفاظ على الكيان إلى الحد الذي يصبح فيه النص إنساناً يتمتع بسمعته الحسنة ومكانته المرموقة التي تجعله ينتزعه عن كل شائبة أو عيب ينقصه فكما أن الإنسان يعتز بكرامته وشرفه نجد النصوص الإبداعية الجيدة تعيش على هذه الخصال يقول المرزوقي

"اللفظة تستكرم بانفرادها فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا" (9). أي أن اللفظة المعجمية المفردة تحمل قيمة دلالية خاصة تعطيها وجوداً جزئياً مدركاً نظراً لأنها وغيرها من المفردات المكون الأساسى لنظام اللغة ومن هنا تحمل كرامة الامتياز المعرفي ضمن مجموعة من الألفاظ التي تحدد الخصائص والفاعليات العلاقية بين الجزء والكل . فيؤكد المرزوقي على أن هذه اللفظة إذا وضعت في غير سياقها الصحيح ينالها ضيم يثقلها ويقضي مضجعها فتصبح هجينة أي ليست حرة الأصل وعتيقة النسب (10). وهذا ما يعنيه عبدالقاهر الجرجاني بقوله : " فإننا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير ، وإنما كان كذلك لأن المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأننا في هذا بأنه فصيح ، مزية تحدث من بعد ألا تكون، وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفراداً لم ترم فيها نظماً ، ولم تحدث لها تأليفاً - طلبت محالاً (11). فالذي يحدد شرف اللفظة وكرامتها وقوعها في سياق يحافظ عليها ويصونها من الامتهان وقد ركز النقاد القدماء على استخدام مصطلح الشرف سواء في الألفاظ أو في المعاني ومن هؤلاء ابن جني الذي يرى أن " القافية أشرف عندهم من أولها (12) " ونذكر مدى الاتفاق بين عبدالقاهر الجرجاني وابن جني في أن كلاً من فصاحة اللفظة وشرفها " مزية تحدث بعد ألا تكون " .

فلو أخذنا على سبيل المثال كلمة " النقع " مفردة لا نستطيع أن نصفها بالفصاحة أو الشرف أو الضعة ولكن حينما نراها بريقة لامعة في بيت بشار بن برد :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه (13)

حق لنا بعد ذلك أن نصفها بالفصاحة والشرف على حد تعبير  
عبدالقاهر وابن جني لتصبح حرة منطلقة خالية من الضيم والهجنة التي  
أشار إليهما المرزوقي .

وما قيل عن شرف اللفظ يضيء لنا الهدف من شرف المعنى  
الذي عده النقاد القدماء شرطاً أساسياً من عناصر عمود الشعر فالمعنى  
الشريف هو الذي يدخل إلى عالم النص المبدع ليكتسب شرفه من النص  
وإلا فيصبح ملقى على قارعة الطريق لا قيمة له كما عبر عن ذلك  
الجاحظ<sup>(14)</sup> الذي اتهم بتقليده من شأن المعاني في نصه المشهور وهو  
في الحقيقة يقصد أن المعنى قبل أن يصاغ صياغة فنية مبدعة يتساوى  
في إدراكه كل الناس سواء كانوا مبدعين أو غير مبدعين ولكن حينما  
يدخل إلى عالم الإبداع يحلق بجناحيه في الفضاء مترفعاً عن قارعة  
الطريق ومتأبياً على كثير من الناس ما عدا الصفوة من المبدعين " ومن  
هنا يمكن أن نجزم بأن الشعر كلام يختلف عن غيره بكونه لا ينزلق فوق  
الأشياء بل يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة وهو ،  
في ذلك كله لا يتقبل اللغة كنظام معطى منجز سلفاً ، ويتصرف فيه بل  
يعيد إليها مهمتها الأولى ويوصلها من جديد فتستعيد حرارة فعلها وتلتقي  
من جديد بالسحر<sup>(15)</sup> .

وتتجلى نظرة العرب الأوائل إلى النص الشعري المنفتح على  
كينونة الكشف والإحياء من خلال نظرتهن إلى الغلو فيه والذي يلغي  
حدود الواقع فينقل الأشياء من وجودها الثابت إلى تصورات وعوالم  
ميتافيزيقية متحركة ليدخل في علاقة جدلية بين الموجود والمعدوم كما  
انتهى إلى ذلك الحاتمي بقوله " وإذا أتى الشاعر من الغلو بما خرج به  
عن الموجود ويدخل في باب المعدوم فإنما يراد به المثل وبلوغ الغاية  
في النعت<sup>(16)</sup> . وهو رأي يتفق تماماً مع قول ابن سينا " المشهور غير

مستحسن في الشعر بل المستحسن فيه المخترع المبتدع<sup>(17)</sup>. فهذان الرأيان يطفحان بالنظرة إلى النص الشعري على أنه كيان تأسيسي متفرد لنموذج موغل في المحافظة على الذات كي يبسط سلطاته على منطقة خارج حدود الواقع المحسوس ولذلك يوائم الشعر بين المتناقضات و"يجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربة ، ويعقد بين الأجنيبات معاهد نسب وشبكة"<sup>(18)</sup> ومن هنا نستطيع أن نعي تأثير النص التحولي الذي يستمد مادته من الواقع ولكنه يحيل هذا الواقع إلى واقع آخر أكثر استجابة للتلاوين والرؤى التي تشرع الأبواب لرسم عوالم جديدة تجتاح في طريقها المنطق المدرك<sup>(19)</sup> - في بعض الأحيان - فينبت بين ثنايا تلك النصوص الرمز والأسطورة واللفز والمجاز بأنواعه والانتقال من المعلوم إلى المجهول أو " محاكاة الشيء بغيره على غير ما ألف " على حد تعبير حازم القرطاجني<sup>(20)</sup>.

ولا مناص هنا من الحديث عن مفهوم اللذة الذي تردد على ألسنة النقاد القدماء وكأنه نسيج دلالي خاص يصف الشعور اللاوعي للصدمة الانفعالية التي تنتاب المتلقي حينما يقرأ النص المبدع أو يسمعه فتتحول الإرادة المركبة من النزعات والأنماط السلوكية التي أفرزها المبدع إلى إرادة شعورية مماثلة يلعب دور بطولتها المتلقي على تفاوت في درجات هذا الشعور من نص إلى نص ومن متلقي إلى آخر .

وهناك علاقة وشيجة بين اللذة وجودة الشعر كما يتضح من خلال أقوال النقاد العرب فاللذة مرحلة غائية للشعر الجيد الذي " يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية أي الإلذاذ "<sup>(21)</sup> كما يقول ابن رشد بل نستطيع القول أن اللذة غاية قصوى من المتعة الشعرية التي تسبقها مستويات متعددة من الإعجاب واستشعار الأبعاد الجمالية المختلفة فاللذة طاقة أو شحنة من الانفعالات التي تندمج مع الأحاسيس والمشاعر

الداخلية حيث تستسلم لها النفس بسهولة ويسر فتتمخض عن نشوة ومتعة تسيطر على جميع أجزاء الإنسان ولذلك ارتبطت بلحظات تتعطل فيها جميع المشاعر والانفعالات الأخرى وتبقى اللذة . كما هو الحال في النوم الذي أطلق عليه " اللذ " <sup>(22)</sup> ولذة الشراب والجنس والعيش وغير ذلك .

ويرى ابن الأثير أن شرط توفر الجزالة في الشعر يتحقق من خلال " عذوبته في الفم ولذاته في السمع " <sup>(23)</sup> فيعطى المتلقى فرصة التفاعل مع النص تفاعلاً يهيئه لتقبل الشحنة المسيطرة على كيانه الداخلي ووعيه الإدراكي لحظة تأثره بتجليات ذلك النص وفيما يبدو أن العذوبة عند ابن الأثير مرادفة للذة أو أنها شكل من أشكالها .

ولا مندوحة من الإشارة إلى أن حديث العرب عن لذة النص الشعري كان حديثاً مبنياً على الحدس الفني والتجربة الذاتية ولذلك لا نستطيع أن نوسع مساحة فهمهم ورؤيتهم لهذا المفهوم أكثر من التصور الاستنتاجي والمحاولة الجادة لتفسير هذا الفهم أو هذه الرؤية لكي لا نقع في مزالق بعض الدارسين الذين يبالغون في تحميل النصوص أكثر مما تحتمل متوهمين أن النقد العربي لا تتضح ملامح نضجه وعناصر اكتماله إلا بالادعاء بأنه قد تطرق إلى جميع القضايا والمفاهيم الفنية والنظريات والمناهج الحديثة والقديمة . فليس هناك مجال للمقارنة بين ما قاله النقاد العرب الأوائل عن اللذة كوصف لحالة معينة من المشاعر والأحاسيس التي تنتاب المتلقي إبان سماعه أو قرأته للنص الإبداعي الرائع وبين ما قاله نقاد أوروبا وفلاسفتها عن لذة النص وخاصة رولان بارت R Barthes الذي ألف كتابه المشهور في هذا المجال The pleasure of the Text (لذة النص) لأن بارت ربط الحديث عن لذة النص بالأطر الحضارية والثقافية والإيديولوجية يقول : " إن نص اللذة : هو النص



الذي يرضي ، فيملاً ، فيهب الغبطة . إنه النص الذي ينحدر من الثقافة ، فلا يحدث قطيعة معها ، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة <sup>(24)</sup> . وحديث بارت عن لذة النص يمثل اتجاهاً معيناً في المناهج الحديثة في النقد الغربي يجعل من المتلقي نقطة ارتكاز في التفاعل بينه وبين النص المقروء إلى درجة تبيح له خلق نص مستقل به وهذا الاتجاه يعرف بـ reader response critics وهو تصور لم يلتفت إليه النقد العربي قديماً بشكل صريح لذلك فالمحاولات مستمرة والدراسات متوالية في النقد العربي الحديث للنفاذ إلى دواخل هذه التجارب ومحاولة استيعابها والتأثر بها ومن ثم المطالبة بتطبيقها على النماذج الإبداعية العربية بقدر ما تستجيب له طاقاتها ودوائرها الفنية .

من كل ما سبق يتبين لنا أن المتعة والتأثير تجليات مباشرة تتحدد من خلال اكتناه التفاعل بين النص وبين السامع أو القارئ بلغة تخرج على حدود الممكن وتنتهك أستار الدلالات القاموسية المحددة لتسبح في فضاء تجاوزي رحب . " فإن النص الشعري المتميز هو ، باستمرار ، نص من الاحتمالات والإمكانات " <sup>(25)</sup> .

ومن الملاحظ أن تمرد المبدع العربي منذ القدم وانطلاقة المتجاوزة وخروجه عن دائرة المحسوسات إلى دوائر أوسع وأبعد جعلته في حكم المارق عند بعض النقاد العرب الأوائل الذين عجزوا عن بلوغ مراد الإبداع وملاحقة خفاياه وملذاته مما أدى إلى نشوء علاقة غير حميمة بين المبدعين والنقاد في عصور النقد الأولى وهو أمر في غاية الخطورة عانى منه النقد العربي إلى يومنا هذا وفي تصوري إن ما بذل من جهد ووقت في تلك الملاحاة والصراع بين النقاد والمبدعين من جانب وبين النقاد أنفسهم من جانب آخر كان على حساب تطور الحركة الثقافية والعلمية لفكرنا وحضارتنا فلو سلم النقد العربي قديمه وحديثه

من شوائب العنصرية والمغالطات وضياح الحقائق العلمية في سبيل إثبات الذات والتسلط المجحف الذي تمثل في تعقب النقاد للمبدعين والتقاط سقطاتهم وأخطائهم أقول لو تجاوز نقدنا وفكرنا هذا العمر الخطير لتغير وجه التاريخ الأدبي والفكري في العالم العربي ومما يزيد الأمر تعقيداً وخطورة أننا نعيش مثل هذه الممارسات في العصر الحديث عصر الانفجارات المعرفية والتطورات العلمية الهائلة .

ولعل في قراءة النص باعتباره كائناً من العوالم والعلاقات الجدلية التي تتنامى من داخله وتتشابك مع مقوماته الخارجية لعل في مثل هذه القراءات فكاً للاشتباك الملتحم بين النقاد والمبدعين لأنها تعد فتحاً أو كشفاً لمتاهات وعوالم مجهولة في خبايا النصوص وجيوبها ينشغل بها القارئ الناقد فيجد فيها لذة ومتعة تصرفه عن تصيد أخطاء المبدعين ومزاحمة النقاد في آرائهم ومن هنا نستطيع القول بأن هناك اختلافاً واضح المعالم بين النظرات التحليلية القديمة للنصوص والتي تعتمد على تلمس بعض مواطن الجمال في النص أو بشكل أدق تصيد الجمل والعبارات التي تتحقق فيها المصطلحات البلاغية والبيانية وبين القراءات النقدية الحديثة التي تنظر إلى النص على أنه كيان لغوي وحيز شعري ضمن شبكة من الطاقات الدلالية والصوتية والنفسية " وعلاقات التشابه والتضاد ، وثنائية الحضور والغياب ، وأنساق الوزن والإيقاع ، وأنساق الصورة الشعرية ، والموقف الفكري أو العقائدي ، والرويا وتجليها في النص المكتمل ، ومن هنا فإن النص الشعري المتميز هو ، باستمرار ، نص من الاحتمالات والإمكانات ، لا نص تقرير ، نص يملك أبعاداً لا تتكشف أبداً ، وأبعاداً لا تتكشف إلا بعد لأي وأبعاداً تتكشف خطوة خطوة " (26) .

ومن هنا نستطيع القول بأن التعامل مع النصوص الإبداعية

قراءة وتحليلاً فيه من الغناء والمشقة ورشح الجبين ما يعادل مولدها وتشكل وجودها على يد مبدعها الأول فتصبح مرهونة بقدرة القارئ وثقافته وفكره ورؤيته للأشياء ومدى إدراكه لأسرار ومكامن هذه النصوص فبقدر ما يعطيها يأخذ منها وهذا يفسر لنا بقاء الإبداع حياً ومتدفقاً على مر العصور وإلا لنسينا المتنبي وأبا تمام والمعري وغيرهم.

ولم تعد مساحة الدراسات النقدية المتميزة تحتل الأحكام العامة المطلقة والرنين الإنشائي الباهت الذي يصف شعر الشاعر وعوالم إبداعه بكلمات انطباعية قليلة يستطيع أن يصف بها أي مبدع في الدنيا قديماً أو حديثاً مثل : هذا شعر جيد أو كلام جميل أو صور شعرية معبرة إلى غير ذلك من العبارات السطحية الهشة .

ومما يزيد الأمر تعقيداً وإرباكاً أن البعض يتصدى لدراسة أكثر من شاعر معتمداً على مثل هذه الإطلاقات العامة ومكتفياً برصف الأسماء والقصائد وهو عمل يتنافى مع الإدراك الحقيقي لمفهوم الشعر وعلاقته بالنشاط الإنساني . ولعل فيما قام به النقاد الأوائل الذين أسسوا مناهج نقدية متميزة من أمثال الجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وعبدالقاهر الجرجاني وغيرهم ما يستحق التقدير والاهتمام ويعد جذوراً قوية للتجارب النقدية المعاصرة وخاصة عبدالقاهر الجرجاني الذي كون البنية التأسيسية الأصلية لقراءة النص الشعري وفتح الآفاق الرحبة لعبقرية اللغة العربية وفضاءاتها بوعي وإدراك وذلك من خلال نظريته المشهورة " نظم الكلم " التي اتكأت بشكل خاص على وظيفة النحو في المعنى وبيّنت أوجه الاستدعاء والترابط العلي المتداخل مع عناصر بنية الزمن أو تجدد الحال - على حد تعبيره - وهو ما أطلق عليه اللسانيون "الاستمرارية الدلالية " المتجلى في منظومة المفاهيم Concepts والعلاقات Relations الرابطة بين هذه المفاهيم ، فبين عبدالقاهر أن أي

اختلاف في ترتيب الجملة يؤدي إلى اختلاف المعنى ويضرب لذلك مثلاً بتعدد وجوه الخبر فإن قولك زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، ومنطق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، لكل من هذه الجمل معنى يختلف عن الأخرى وكذلك في الشرط والجزاء فإن تخرج أخرج غير أن خرجت خرجت وإن تخرج فأنا خارج وغير أن تخرج فقد خرجت وأكثرها تأكيداً للخروج الأخيرة لاقتران الفعل الماضي بقد .

ويركز عبدالقاهر كذلك على " الحروف التي تشترك في معنى ومن ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى " (27) مبيناً أن ما تنفي الحال ولا لنفي الاستقبال وإن فيما يترجح بين أن يكون أو لا يكون وإذا فيما علم أنه كائن .

واكتمالاً لقراءة النص الأدبي في نظر عبدالقاهر الجرجاني فلا بد أن يكون المتلقي على قدر كبير من الثقافة اللغوية التي تتيح له معرفة موضع الفصل من موضع الوصل ومتى يصل بالواو ومتى يصل بالفاء وثم وموضع " أو " من موضع أم وموضع لكن من موضع بل ويستوعب وجوه النص الأخرى مثل " التعريف والتكثير والتقديم والتأخير في الكلام كله والحذف والتكرار والإضمار والإظهار ، فيضع كلاً من ذلك مكاته ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له " (28).

وفي تطبيقات الجرجاني على نحو الجملة ونحو النص من حيث التراكيب ما يدل دلالة واضحة وبدون مزايدات أو ملاحاة أنه استوعب هذا الجانب اللساني المواجه للغة بوعي وإدراك قبل تشومسكي Chomsky وزيليج هاريس Zellig Harris وغيرهم في حديثهم عن تحليل الخطاب Discours Analaysis مع ملاحظة الاعتبارات الحضارية والمعتقدات الفكرية والسياسية التي احتضنت هذه النظريات والمناهج وبوسعنا أن نلمس إلى أي درجة اهتم عبدالقاهر الجرجاني بهذا الجانب

من خلال حديثه عن الفروق في الخبر ، والاسم والفعل في الإثبات مبيناً أن المعنى مع أحدهما غيره مع الآخر ومطبقاً ذلك على بيتي الأعشى :

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار في بفاع تحرق  
تشب لمقرورين يصطليانها ويات على النار والمعلق<sup>(29)</sup>

"معلوم أنه لو قيل إلى ضوء نار متحرقة لنبا عنه الطبع ، وأنكرته النفس ثم لا يكون ذلك النبو وذاك الإنكار من أجل القافية وأنها تفسد به ، بل من جهة أنه لا يشبه الغرض ولا يليق بالحال ..... وذلك لأن المعنى في بيت الأعشى على أن هناك موقداً يتجدد منه الإلهاب والإشعال حالاً فحالاً . وإذا قيل متحرقة كان المعنى أن هناك ناراً قد ثبتت لها وفيها هذه الصفة ، وجرى مجرى أن يقول : إلى ضوء نار عظيمة . في أنه لا يفيد فعلاً بفعل ..... ومن ذلك قوله تعالى ﴿ هل من خالق غير الله يرزقكم من السماء والأرض ﴾ لو قيل : هل من خالق غير الله رازق لكم . لكان المعنى غير ما أريد "<sup>(30)</sup>.

لقد جسد عبدالقاهر الجرجاني في نصه السابق وفي نصوص أخرى معضلة الإبداع التي تجعل النص الشعري في حركة دائبة من التغيرات والإزاحات والصراع المستمر بين الدلالات والعلاقات ومن هنا يصبح الشعر حشوداً من الطاقات الشعرية المتحركة والتعبير الإنساني الرفيع الذي يتحقق من خلال الإدراك الواعي لنظام هذه اللغة ووضع الصيغ والتراكيب في نسق لغوي دقيق فلا يأخذ الاسم مكان الفعل ولا يحل الظرف محل الحرف ولا يحذف مكان الذكر ولا يقدم موضع التأخير وهذا مطلب صعب على من يظن أن الشعر وزن وقافية ورصف للجمل بدون هذا النظام المتميز وفي المقابل لا يمكن أن يتمتع المتلقي بلذة النص ما لم تكن لديه الأدوات المعرفية التي تمكنه من اقتحام هذه الدوائر وكشف الأبعاد الجمالية لهذه الدلالات .

ولا شك أن عبدالقاهر الجرجاني كان رائداً في تجربته النقدية التي سعى من خلالها إلى إيجاد نظرية عربية لتحليل النص الأدبي تمثلت في حديثه عن النحو والأسلوب والشعرية والمبدع والتلقي<sup>(31)</sup> ولكن - للأسف - فإن محاولات عبدالقاهر الجرجاني لم تجد من الاهتمام والتناول ما يضمن لها حركة النمو والتطوير ولا نكون مبالغين إذا قلنا أن قيمة عبدالقاهر الجرجاني الحقيقية والاهتمام به جاء من خلال قراءة الباحثين المحدثين للدراسات والنظريات الأوروبية لعلم اللغة المعاصر والإعجاب بها ومن ثم عاد هؤلاء الباحثون إلى تراثهم فوجدوا أن لهذه التجارب التطبيقية عند علماء اللغة المعاصرين أصلاً في التراث العربي وخاصة عند عبدالقاهر الجرجاني الذي يعد تجربة فريدة في ميدان النقد العربي لأن أكثر النقاد العرب قديماً وحديثاً مولعون بشهوة التنظير ويتحاشون التطبيق لما فيه من عنق ومشقة وكشف حقيقي لمستوى الناقد وتمكنه من ظواهر اللغة والفكر والثقافة فكثرت المصطلحات وتداخلت النظريات واتسعت المساحة للإطباعات والإسقاطات الشخصية مما أدى إلى احتجاب الرؤية ودخول الحركة النقدية في فوضى المنظرين وأصحاب المناهج المختلفة ووثب إلى الساحة نفر من النقاد غير المؤهلين فأحدثوا شيناً من التشويش والارتباك كان على حساب التطور الطبيعي لحركة النقد والفكر العربي .

وأخيراً نستطيع القول بكل جرأة أن قراءة النص الشعري تحتاج إلى ركيزة قوية في نظام اللغة وأسرارها وإمام عميق بمعرفة التراث ومقوماته كما تحتاج إلى فكر مرن منطلق يفيد من النظريات النقدية التطبيقية الحديثة والدراسات اللغوية المعاصرة دون أن تغفل عن السياق الثقافي المتمثل في المعتقدات والقيم والأفكار والعواطف على حد تعبير Sung<sup>(32)</sup> . فالشعر طاقات متجددة وعوالم خفية ورؤى ملونة تتنامى مع تنامي اللغة والحياة .

## الهوامش

- (1) فن الشعر 343 .
- (2) يقول سيبويه : " اعلم أنه لا يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام " . انظر : نظرية اللغة في النقد العربي 47 .
- (3) ابن رشيق 22/1 .
- (4) فن الشعر 161 .
- (5) نزهة الأبناء في طبقات الأبناء 65 .
- (6) دراسات في نقد الألب العربي 113 .
- (7) منهاج البلغاء 143 - 144 .
- (8) ديوان المتنبي 367/3 .
- (9) شرح ديوان الحماسة 15/1 .
- (10) لقد نظر العرب إلى الهجين نظرة فيها شيء من عدم الاحترام يقول الراجز :  
العبد والهجين والقلـنفس ثلاثة فأبهم تـمس
- (11) دلائل الإعجاز 307 - 308 .
- (12) الخصائص 4 / 1 .
- (13) ديوان بشار 146 .
- (14) يقول الجاحظ : " والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها المعجمي والعربي ، والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتغيير اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك فإتاما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير " . انظر الحيوان 131/3 - 132 .
- (15) في بنية الشعر المعاصر 29 .
- (16) حليلة المحاضرة 195/1 .
- (17) فن الشعر 163 .
- (18) أسرار البلاغة 127 .
- (19) يقول الشريف المرتضى : " إن الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً من الفصاحة بريئاً من البلاغة " . انظر أمالي المرتضى ¼ وناقش عبدالقاهر الجرجاني فضل المجاز على الحقيقة في كتابه الشهير دلائل الإعجاز 48 - 50 .

- (20) منهاج البلغاء 95 .
- (21) فن الشعر 244 وانظر المتاهات والتلاشي 69 .
- (22) الصحاح 570/2 .
- (23) المثل السائر 168/1 .
- (24) لذة النص 39 .
- (25) في الشعرية 58 .
- (26) المصدر نفسه .
- (27) دلائل الإعجاز 64 .
- (28) انظر في كل ما تقدم عرض عبدالقاهر الجرجاني الرائع في هذا المجال في دلائل الإعجاز 64 - 65 .
- (29) ديوان الأعشى الكبير 223 - 225 .
- (30) دلائل الإعجاز 135



## المصادر والمراجع

- ابن الأثير ، ضياء الدين - المثل السائر - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، 1358هـ - 1939م .
- الأعشى ، ميمون بن قيس - ديوان الأعشى الكبير - شرح د. محمد حسين ، المطبعة النموذجية ، مصر .
- ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن - نزهة الألباء في طبقات الألباء ، تحقيق د. إبراهيم السامرائي ، بغداد ، 1959م .
- بارت ، رولان - لذة النص - ترجمة د. منذر عياشي ، ط1 ، دار لوسوي ، باريس ، 1992 .
- بدوي ، د. عبد الرحمن - فن الشعر - ط2 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 .
- بشار ، حسن برد - الديوان - شرح : مهدي محمد ناصر الدين ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1413هـ - 1993م .
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر - الحيوان - تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط2 ، مصر ، 1985 - 1965م .
- الجرجاني ، عبد القاهر
- 1 - دلائل الإعجاز - ط4 ، دار المنار ن مصر ، 1367هـ .
- 2 - أسرار البلاغة - ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1409هـ - 1988م .
- الجوهري ، اسماعيل بن حماد ، الصحاح - تحقيق أحمد عبدالغفور عطاس ، ط2 ، القاهرة ، 1402هـ - 1982م .
- الحاتمي ، أبو علي محمد بن الحسن - حلية المحاضرة - تحقيق جعفر كتاني ، بغداد ، 1979م .
- أبو ديب ، كمال - في الشعرية - ط1 ، بيروت 1987 .
- راضي ، د. عبد الحكيم - نظرية اللغة في النقد العربي - مكتبة الخاتجي ، مصر ، 1980م .
- طبانة ، د. بدوي - دراسات في نقد الأدب العربي - ط5 ، الأنجلو ، القاهرة 1388هـ - 1969م .
- عبد المطلب ، د. محمد - قضايا الحدائنة عند عبد القاهر الجرجاني - مصر ، 1990م .
- القرطاجني ، أبو الحسن حازم - منهاج البلاغ وسراج الألباء - تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1981م .
- الفيرواني ، أبو علي الحسن بن رشيق - العدة - تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط2 ،

- مطبعة تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط2 ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1374هـ - 1955م .
- المتنبّي ، أبو الطيب - الديوان - صححه مصطفى السقا ومجموعة أساتذة ، الباهي الحلبي ، مصر ، 1391هـ - 1971م .
- المرتضى ، الشريف - أمالي المرتضى - تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ن 1954م .
- المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد - شرح ديوان الحماسة لأبي تمام - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1953م .
- اليوسفي ، محمد لطفي
- 1 - في بنية الشعر العربي المعاصر - دار سراس ، تونس ، 1985م .
- 2 - المتاهات والتلاشي في النقد والشعر - دار سراس ، تونس ، 1992م .
- Sung, T.K Semiotics and thematics in hermeneutics, N.y 1982.



في آفاق النص  
التاريخي  
نظرية " التدافع  
والتداول الحضاري "

يوسف حسن محمد العارف

## مدخل وتعريف :

هذه مجموعة من الأفكار حاولت أن  
أعرضها .. لأني أشعر أن فيها من  
الجدة والحدثة ما يمكن أن نتحاور  
حوله .

إنها أفكار تتعلق بالتاريخ والفكر  
التاريخي ، تنمهي مع فلسفة التاريخ ، وتقرب من بعض النظريات  
المعاصرة التي أشغلت المفكرين في هذه الحقبة من قرننا الذي ودعنا  
وها نحن ندخل في قرن حضاري جديد .

\* \* \*

## مفهومنا للتاريخ :

ولكي نقرب من تحديد المفهوم الذي نميل إليه لهذا العلم  
المسمى " التاريخ " ، ونؤسس لهذه الرؤية المتجددة / المتجاوزة ، لابد  
أن نتداخل مع مقولات تراثية ، وأخرى إسلاموية ، وثالثة فلسفية غربية  
حول التاريخ والفكر التاريخي .

يقول ابن خلدون : " إن التاريخ في ظاهره لا يزيد على أخبار  
الأمم والدول ، والسوابق من القرون الأولى ، في باطنه نظر وتحقيق ،  
وتعليل للكاننات دقيق ، وعلم بكيفيات الوقائع واسبابها عميق " . (المقدمة ،  
ص 3 ، 4) .

وهذه هي النظرة التراثية التي نستمد منها جزءاً من مفهومنا  
للتاريخ .

### ويقول السيد قطب :

" التاريخ ليس هو الحوادث ، إنما هو تفسير هذه الحوادث ، واهتداء إلى الروابط الظاهرة والخفية التي تجمع بين شتاتها ، وتجعل منها وحدة متماسكة الحلقات ، متفاعلة الجزئيات ، ممتدة مع الزمن والبيئة امتداد الكائن الحي في الزمان والمكان ". (في التاريخ فكرة ومنهاج ، ص 37).

وهذه هي النظرة الإسلامية التي تفيدنا في تكوين المفهوم التاريخي .

أما الرؤية الغربية التي نستند إليها في فهم التاريخ فهي قول المؤرخ والمفكر ف. ر. كويل (f.r. Cowell) الذي يؤيد توينبي في قوله : إن التاريخ يتمثل في التحدي والاستجابة ، في الإسحاب والعودة ، في النكسة والنهضة ، ثم يردف ذلك برويته الخاصة فيقول :

" إن على المؤرخ أن يتعرف على ماهية الماضي وأسباب بقائه ، واسترجاع التجارب الحية استرجاعاً عقلياً وجدانياً لا استرجاعاً تذكرياً فقط " (ف. ر. كول ، ترجمة أحمد الشيباني : التاريخ والحضارة الكتاب الأول ، ص 17).



من خلال هذه الرؤى ، يتشكل مفهومنا التاريخي الذي نميل إليه ، فالتاريخ أولاً : حوادث وأحداث ، ثقافات وأشخاص ، تتشكل بهم الدول والأمم والحضارات ، التي تنمو وتتطور وتتغير وفق تحولات متنامية . فيأتي المثقفون - باعتبارهم الطبقة الواعية في المجتمعات - فيدونون ما يمكن تعريفه بـ " ذاكرة الأمم ... وديوان الحضارات " .

وهو ثانياً :

يقوم على دعائم ثلاث : الزمان .. والإنسان .. والمكان .  
وعنصر الثبات في هذا الثالوث هو الإنسان ، فلا زمان ولا مكان إلا بهذا  
الإنسان إذ هو محور الزمان ، ومحرك المكان !!

فأما محور الزمان فهو ثالوث أيضاً الماضي .. والحاضر ..  
والمستقبل وهذا الثالوث متحرك / متجدد ومتغير ، فالمستقبل يصبح  
حاضراً ثم / يمسي الحاضر ماضياً . وبهذا يكون لكل تاريخ منظوران :  
منظور ارتدادي نحو الماضي . ومنظور انطلاقي نحو المستقبل (المرجع  
السابق ص 20). وبين هذين المنظورين يتحرك المؤرخون ومستشرفو  
المستقبل!!.

وهنا ، يحق لنا أن نتساءل عن السببية في حركة التاريخ  
وتحولاته ؟ وسنجد الإجابة في نظرية المؤرخ / المفكر / الفيلسوف  
الأمريكي " هتجتون " الأستاذ بجامعة هارفارد الذي قرأ النص التاريخي  
من خلال نظريته صدام الحضارات أو صراع الحضارات ، وتقوم هذه  
النظرية على أن مرحلة الصراعات السياسية والمذهبية والإيدلوجية  
والاقتصادية ستنتهي أو انتهت . سيدخل العالم في مرحلة الصدام  
الحضاري !!

والحضارات عنده ، كيانات ثقافية تندمج في بعضها فتشكل  
تكتلات دولية لكل منها ثقافة متوحدة/ متقاربة تناهض الثقافة الأخرى !!

ويحدد هذا المفكر ، الحضارات المتصارعة الآن فيقول إنها  
الأمريكية الغربية ، والصينية / الشرق آسيوية ، والإسلامية . ويؤكد  
على تميز وعولمة الثقافة الغربية وهيمنتها وسلطتها على باقي الثقافات.

كما يؤكد على أن الخطر القادم سيكون من قبل الحضارة /  
الثقافة الإسلامية التي ستنافس باقي الحضارات . (الدكتور أنور عشقي : كلمات  
للتأمل في الفكر والسياسة ، ص ص 237 - 239).

هذه النظرية الغربية / الكفرية إحدى أساليب قراءة الخطاب / النص التاريخي ، وسنرد عليها بنظرية إسلامية ، وفقنا الله للوقوف عليها وهو ما يمكن أن نسميها بنظرية (التدافع والتداول الحضاري).

## الملاحح والسمات :

قبل أن نتحدث عن ملاحح وسمات هذه النظرية ، لابد من التعريف بمصطلحات أربعة ليكون لحوارنا ومناقشتنا قاعدة مشتركة ننتقل منها وهذه المصطلحات هي :

النظرية : والتي أرى أنها تعني ، القاعدة التي تساق البراهين لإثباتها أو هي الفكرة العامة المستخلصة من مجموعة من الأفكار الجزئية ، وهي بالضرورة تتشكل من افتراضات ومفاهيم وفلسفات ومبادئ وأسس وقواعد وأساليب يبلورها كلها التحليل المنطقي .

وبذلك فإن النظرية قابلة للتعزيز والاستدراك وتوسيع قاعدتها وتطوير مفاهيمها أو نقدها وإلغائها وإحلال نظرية أخرى لها . أي أن النظرية لانهائية .

الحضارة : هي النظام الاجتماعي الذي يعين الإنسان على زيادة إنتاجه الثقافي ، أو هي التراث الإنساني بما فيه من اقتصاد وسياسة وثقافة وعلوم وفنون وعادات وتقاليده .

وبمعنى آخر هي مدى ما وصلت إليه الأمم في نواحي نشاطها الفكري والعقلي من عمران ومعارف وفنون وتسعى للترقي بها إلى مدارج الكمال .

الثقافة : وهي تحول الحضارة من مفاهيم إلى سلوكيات وممارسات . (انظر : ول ديورانت : قصة الحضارة : ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود . ص ص 3 - 7) (وكذلك : أبو زيد شلبي : تاريخ الحضارة الإسلامية ص ص 7 - 8).

النص التاريخي : ونعني به الخطاب التاريخي المائل بين أيدينا المقروء / والمكتوب ضمن المدونة التاريخية الإسلامية والعربية والعالمية في منطلقاتها وتداخلها وتعلقها مع تاريخنا الماضي والراهن .  
وبوجه آخر هو المادة التاريخية / الأحداث والوقائع - التي تحولت إلى أخبار وروايات ووثائق ثم تحولت على يد المؤرخ إلى نص / خطاب تاريخي .

ومن خلال هذه التعاريف يمكن أن نصل إلى الملامح العامة والسمات الظاهرة لهذه النظرية التي نؤسس لها في مجال قراءة النص التاريخي .

" فالتدافع " : مصطلح قرآني ، ورد في سورتي البقرة والحج ، يقول تعالى في سورة البقرة ، الآية 251 : ﴿ فهزموهم بإذن الله ، وقتل داود جالوت ، وآتاه الله الملك والحكمة ، وعلمه مما يشاء ، ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض ، لفسدت الأرض ، ولكن الله ذو فضل على العالمين ﴾ . ويقول سبحانه في سورة الحج الآية 40 : ﴿ الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق إلا أن يقولوا ربنا الله ، ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيراً ولينصرن الله من ينصره ، إن الله لقوي عزيز ﴾ .

نظرية " التدافع " تقوم على مبدأ الصراع والحروب ، وتوالي الأمم والدول ، وقيام وسقوط الحضارات ، وتنامي وتدهور الثقافات .

" التدافع " هنا سبب ، والتداول نتيجة ،

يقول المفسرون : إن " الدفع " المذكور في الآيتين ، هو الجهاد في سبيل الله ، وهو دفع شر الأشرار بجهاد الأخيار وانتصارهم . (سيد قطب : في ظلال القرآن ، مج 1 ، ص 264 مج 4 ، ص 425 وكذلك محمد علي الصابوني : صفوة التفاسير مج 1 ، ص 15 مج 2 ، ص 292) .



ونلاحظ في الآية الأولى أن النتيجة المؤكدة - لو لم يكن هناك تدافع بين الناس -، الفساد في الأرض ، وهذه نتيجة مجملة في آية البقرة يجيء تفصيلها في آية الحج ، فيتحول الفساد المجمل إلى فساد مفصل وهو ما يلي :

تهديم الصوامع	أماكن العبادة للزهاد .
والبيع	كنائس النصارى .
والصلوات	كنائس اليهود
والمساجد	أماكن العبادة للمسلمين .

(محمد علي الصابوني : صفوة التفسير ، مج 2 ، ص 292).

وهنا تكتمل سمات النظرية التي تتداخل معها :

فالتدافع هو صدام الحضارات المتماثلة أو المتعارضة وصراعها، حتى تدول الدول وتتغير ، وهذا هو التدافع الحربي .

أما النوع الثاني من المدافعة / التدافع فهو :

\* التدافع السلمي : ﴿ ادفع بالتي هي أحسن ﴾ أي المدافعة بالكلمة الطيبة ، أي ما نسميه اليوم حوار الحضارات .

وكلا النوعين من المدافعة أو التدافع يعطي بعداً إسلامياً لهذه النظرية التي تقف عليها .

أما التداول : فهو مصطلح قرآني أيضاً ورد في قوله تعالى ﴿... وتلك الأيام نداولها بين الناس وليعلم الله الذين آمنوا ويتخذ منكم شهداء والله لا يحب الظالمين ﴾ آل عمران (140).

وفكرة المداولة هنا تعني التغيير والتبديل في الأحوال والنظم

والسياسات أي فعل داينامي يستهدف تمحيص الجماعات البشرية وإثارة الصراع بينها .

فكرة المداولة - توحى أيضاً بالحركة الدائمة ، التجدد والأمل وتقرر أن الأيام ليست حكرأ على جماعة دون أخرى وإنما هي يوم لك ويوم عليك .

وهي بهذا الشكل تحمل إيجابيات تاريخية وحضارية بقدر ما فيها من سلبيات فمن إيجابياتها أنها حركة عالمية مستمرة . وأنها تمخض الصراع الفعال . وأنها تؤدي إلى الأمل البشري فبعد كل سقوط وتراخي عودة ونمو وقوة . وهكذا دواليك . (التفسير الإسلامي للتاريخ - د. عماد الدين خليل . ص ص 256 - 259).

\* \* \*

وعلى هذا التأسيس يمكن قراءة النص التاريخي - لا بوصفه - وثيقة أو مخطوطة ، ولا بوصفه درساً للأحداث التاريخية وتصنيفها وفق قوانين الحتمية التاريخية ودور الأفراد والجماعات فيها إلى غير ذلك من الأسئلة التي تطرحها دراسة التاريخ وفلسفته - ولكن بوصفه خطاباً تاريخياً مادة تاريخية استطاع المؤرخ أن يحولها من أحداث وأسباب إلى أخبار وروايات تناقلها الجماعة من جيل إلى جيل دونتها الكتب والأدبيات والمرجعيات التاريخية حتى تصل إلى الدرس التاريخي الحاضر .

فبالنظر إلى ما حصل في تاريخنا كله عبر العصور الإسلامية وما مر بها من تقلبات وتغيرات منذ نهاية الخلافة الراشدة وقيام الدولة الأموية وسقوطها على يد العباسيين وقيام دولتهم وسقوطها على يد غيرهم وظهور الدول المتعاقبة إلى يومنا هذا ثم العثمانيون وسقوط خلافتهم وتكالب الأمم والدول العظمى على البلاد العربية واستعمارها

وخروج المستعمرين واستقلال الشعوب والأمم وهكذا دواليك . تدافع وتداول حتى نهاية التاريخ !!

نهاية التاريخ لا كما يعيها المفكر الأمريكي فو كوياسا الذي يرى أن العالم سيدخل مرحلة سلام وتحول دوله إلى اتحاد عالمي تغيب عنه دوافع الحرب والنزاعات وذلك على نسق ديموقراطيات أوروبا الغربية بعد الحرب العالمية الثانية التي تبدو مزدهرة وآمنة .

وإنما كما يراها القرآن والمنظور الإسلامي لنهاية التاريخ حيث العقاب الإلهي الذي يؤدي إلى السقوط النهائي الذي يجيء بعد استفاد كافة مبررات البقاء للجماعة البشرية لتحل محلها جماعة بشرية أخرى تحمل مؤهلات البقاء لأنها أكثر فاعلية وذلك وفق مفهوم المدولة القرآني أو الاستبدال الذي قال الله فيه ﴿ إلا تنفروا يعذبكم عذاباً أليماً ويستبدل قوماً غيركم ... ﴾ سورة التوبة آية (39).

إن هذا الاستبدال الحضاري سيتيح الفرصة - إن شاء الله - للثقافة والحضارة الإسلامية أن تسود العالم ويكون لها الغلبة والنصر لأنها تحمل في بذرتها عوامل البقاء والنمو والسيادة ، وهو الرد الإسلامي على نظرية هنتجتون .

وأخيراً : فإن نظرية التدافع والتداول الحضاري كمدخل إلى قراءة النص / الخطاب التاريخي تحتاج إلى جهود أكبر لبلورتها من خلال المنظور الإسلامي للتاريخ رغم قيم وآليات الصراع والإقصاء وفق النظريات والفلسفات الوضعية التي شكلتها النظرية المثالية لهيجل والنظرية المادية لماركس والنظرية الحضارية لتوينبي وذلك وصولاً إلى ما يسميه المنظرون في الفكر التاريخي الوعي التاريخي .

إن " الوعي التاريخي " هو النتيجة والغاية التي يسعى الخطاب التاريخي - أي خطاب - إلى بلورتها في ذهن القارئ والمتلقي ، ولذلك

فإن الآلية الإجرائية التي تختزلها قراءة النص التاريخي وفق هذه النظرية التي ناقشناها في أول هذه الورقة قد تبدو على درجة عالية من المعقولية والمشروعية خصوصاً إذا استشرنا انبثاقها من الأجواء المعرفية . فالخطاب التاريخي وخاصة في التراث الإسلامي يعتمد أساساً على المرويات بآلياتها المعقدة (الراوي - الخبر - المروي له) وقراءة هذا الخطاب وفق آليات النظرية المقترحة مجال خصب للكشف عن آليات عمل هذه الروايات وتفكيك مستوياتها المتداخلة والتي تحتوي وجهات نظر متعددة في الخبر التاريخي الواحد وهذه الآليات نجدها عند جميع المؤرخين في تاريخنا الإسلامي . محمد الحرز (الوعي التاريخي تجريب منهجي ومعرفي ، مقال بجريدة الرياض - الخميس 1421/4/25هـ).

ولعل مفهوم " التفتيقية " للنص التاريخي هو مدخل ثان لقراءة النص التاريخي في هذا السياق سنأتي عليه في دراسات قادمة إن شاء الله . (د. ناصر بن سعد الرشيد : علاقة الناقد بالنص - محاضرة بنادي جدة الأدبي 3/30/1410هـ).

إن الممارسة التاريخية في تراثنا الإسلامي باعتبارها خطاباً تاريخياً ومنجزاً نصوياً لم ينظر إليها من قبل ممارستها أو حتى من طرف الحقول المتفرعة عنها . لأن الهم الذي كان يعاينه المؤلف التاريخي هو ردم الهوة بين الحدث كحدث والكتابة التاريخية كقابضة للحدث مرتبهة لإشكالياته وتناقضاته وإذا ما جاء القارئ لم يجد بداً من مداخله النص من جميع أطرافه للوصول إلى كنهه دون أن يستشعر أي نظرية قرآنية يتلبسها حال القراءة .

لكننا في هذه الورقة نفترح رؤية مغايرة لاستكناه جماليات النص التاريخي - كخطاب وقول - علنا نستلهم روحاً جديدة تنبثق في كيان خطاباتنا التاريخية .

## المصادر

- القرآن الكريم .
- سيد قطب : *في ظلال القرآن* ، ط 12 ، جدة : دار العلم للطباعة والنشر 1406هـ/1986م ،  
المجلدين الأول والرابع .
- محمد علي الصابوني : *صفوة التفاسير* ، ط 4 ، بيروت : دار القرآن الكريم ، 1402/1981م ،  
المجلدين الأول والثاني .

## المراجع

- (1) ابن خلدون : *المقدمة* . ط 1 ، إيران ، مطبعة أمير ، 1251هـ .
- (2) أبو زيد شلهبي : *تاريخ الحضارة الإسلامية والفكر الإسلامي* ، ط 3 ، القاهرة : مطبعة الاستقلال  
الكبرى ، 1383هـ/1964م .
- (3) أنور ماجد عشقي : *كلمات للتأمل في الفكر والسياسة* . ط 1 ، الرياض : مكتبة التوبة ، 1417هـ/  
1996م .
- (4) عماد الدين خليل : *التفسير الإسلامي للتاريخ* . ط 4 ، بيروت : دار العلم للملايين ، 1983م .
- (5) ف. ر. كويل : *التاريخ والحضارة* . (ترجمة أحمد الشيباني). جدة : مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر ،  
ط 1 ، 1413هـ/1992م .
- (6) محمد الحرز : *الوعي بالتاريخ تجريب منهجي ومعرفي* ، (مقال) جريدة الرياض السعودية : الخميس  
1421/4/25هـ .
- (7) د. ناصر بن سعد الرشيد : *علاقة الناقد بالنص - محاضرة بنادي جدة الأثبي* 1410/3/30هـ .
- (8) ول ديورانت : *قصة الحضارة* ، ترجمة الدكتور ، زكي نجيب محمود ، القاهرة : مطابع الدجوري ،  
1971م .
- (9) يوسف حسن العارف : *جازان والتحول الحضاري (قراءة في جدلية التدافع والتوالي الحضاري)*  
محاضرة بنادي جازان الأثبي 1420/5/21هـ .



تحولات البصري  
إلى سمعي  
القصيدة والإزميل

نذير العظمة

تطالعنا في الشعر العربي نماذج من  
تراسل المخيلة والعين ، من نقش ورسم  
وصناعة وعمارة ، درسنا معظمها سابقاً .

وفيها يصبح الفن مصدر إلهام للفن ، بعد  
أن كانت الطبيعة من طبيعية أو إنسانية  
هي هذا المصدر . ولكن حين تتحرك نفس الشاعر بالإعجاب لما تبده  
الفنون الأخرى ويفتح إعجابه بالقول إنطلاقاً من مبتكرات الفنون التي  
تهيمن فيها العين ويصبح الشعر صورة عن صورة لا صورة عما يختلج في  
الوجدان ويخطر في الخيال فحسب .

وقصيدة " معبد كاجوراو " لعمر أبي ريشة تعقد تواصلاً وتقيم  
تراسلاً ما بين القصيدة والإزميل ، أي يستلهم الشاعر إبداع النحات في  
قصيدته هذه فتتقل القصيدة بالكلمات ما أبدعه النحات بإزميله مسافراً في  
الحجر أو الخشب .

ولقد كان تمثال بجماليون مصدراً لإلهام الشعر في قصائد بعينها  
لعلي محمود طه ، وأحمد زكي أبو شادي وربما لأبي ريشة لكن هالة  
اسطورة بجماليون والجمال بوجهيه الكوني والآتي سيطر على هذه القصائد  
في حين أن العين وما رأت والنفس وما أحست هي مصدر إلهام الشعر من  
التمائيل المنحوتة في معبد كاجوراو . وهي القصيدة الفذة التي استلهمت  
فن النحت في شعرنا العربي .

وتحتل قصيدة " معبد كاجوراو " منزلة خاصة من أعمال عمر أبي  
ريشة الشعرية . فقد حظيت باهتمام مصطفى بدوي وسلمى الخضراء  
الجبوسي لتميزها عن سائر إنتاجه . لكونها تعبر عن الذات الشاعرة من  
خلال تقاليد الهند الدينية والفنية . فالآخر هو وسيلتها لاستكناه الأنا  
الحضارية الكامنة في الداخل .

وقصيدة " معبد كاجوراو " تفتح أمام المتمعن إمكانات متفاوتة متعددة . ولعل اللمسات النقدية التي ألفت الضوء على هذه القصيدة من قبل تنطوي على بعض هذه الإمكانيات ، إلا أن الدراسة التي أعطت لهذه القصيدة حقها وما تستحقه من اهتمام ، هي دراسة الدكتور عزت عبدالمجيد خطاب ، جامعة الملك سعود وهي بعنوان " عمر أبو ريشة في عالم جون كيتس " مجلة كلية الآداب ، م10 ، ص ص 93 - 112 (1983).

ومنهج الدكتور الخطاب ينتمي إلى دراسات التأثير والتأثر في الأدب المقارن ، ويركز الضوء على علاقة قصيدة أبي ريشة بقصيدة جون كيتس ODE ON A GRECIAN URN إلا أن دراسته تنصب على الموازيات والمشابهات النصوصية بين القصيدتين ومشكلة الموقف الشعري عندهما وإضاعة التجربة الشعرية وإشكالية الإنسان والفن في إطار انتماءات الشاعر الحضارية . ودراسة الدكتور خطاب لا تعبأ كثيراً بالوثيقة التي تثبت هذه العلاقة بين القصيدتين في الجانب التاريخي وتكتفي بالإلماح إلى ما ورد في سيرة الشاعر أبي ريشة من دراسته الصباغة في لندن وانجذابه إلى الشعر الغربي وشغفه باعترافه نفسه بـ " شكسبير وشيلي وكيتس وبودلير وبو وموريس وهود وملتن وتسن وبراونينغ ، وكان يو وبودلير من أحب الشعراء إليه " .

وكننت قد تكلمت في السابق عن شعر عمر أبي ريشة وعلاقته بالألبتروس (القطرس) بودلير وكوليردج نصوصاً دون أن أضع يدي على الوثيقة التي تثبت ذلك .

أما الآن فسوف أنتقل من دراسات التأثير والتأثر كما مارستها سابقاً أو كما مارسها يتميز الدكتور عزت خطاب في دراسته لقصيدتي عمر أبي ريشة معبد كاجوراو وجون كيتس " أنشودة لجرة ماء إغريقية " إلى دراسة قصيدة أبي ريشة من خلال منهجية ما أسميته " بالتراسل " في بعض دراساتي المقارنة .



ولأذكر القارئ لمحاً أن التراسل لا يعبر عن وجدان الشاعر مباشرة ولا يفصح عن طبيعته رأساً بقدر ما يتخذ ما يمكن أن نسميه قناعاً فنياً يبدو معه الكلام عن الذات مغيباً لحضور الموضوع وهيمنته على جوهر القصيدة . فالبحتري في إيوان كسرى يتكلم عن ذاته من خلال الإيوان أو عن الإيوان من خلال ذاته .

وعمر أبو ريشة يتكلم عن معبد كاجوراو من خلال لوحاته الفنية فيهيمن الموضوع على الذات لكن الشاعر يخصص مدخل القصيدة وخاتمتها لحضور ذاتي متميز فيجعل من الذات الشاعرة والمتأمل علامة على الموضوع ويصبح الموضوع وسيلة فنية لها : يعبر عن مواقفها من الحياة والكون والفن .

فقصيدة معبد كاجوراو في الظاهر تصف منحوتات هذا المعبد ولكنها ضمناً تتكلم عن موقف الشاعر من الحياة والموت والجسد والحب والزمن .

المكان كما قدمه أبو ريشة في ترويسة للقصيدة " في الهند أروع ما شاهده الشاعر ، لقد مثل الإنسان في شتى مجاليه ، بين تساميه وتدنيه ، وذلك في مئات التماثيل التي تعبر بكل جرأة ووضوح عن الأهواء الطبيعية ، والشاذة ، والخيالية ، مر الشاعر بامرأة عجوز فسمعها تقول لنفسها ، ما أقذر هذه المناظر ، وما أقذر صانعيها غير أن دهشته كانت بالغة حدها لما رأى تلك المرأة في اليوم التالي ، تتلمي من المناظر وبيدها منظار مكبر ."

وما يهمنا في هذه المقدمة التي قدم بها أبو ريشة أن المكان متحف لفنون النحت عن موضوعات جنسية في إطار الديانة الهندية . أما المرأة العجوز فلا تعدو كونها إشارة إلى تنكر العين لما تكنه النفس من حقائق الوجود .

والقصيدة بمجملها تعبر عما عبر عنه النحت بالصورة والرؤى من خلال مادة الحجر أو الرخام بنص شعري إيقاعي ينطلق ويسمع .

وهكذا فإن القصيدة تعرض مثلاً للتراسل ما بين فن العين وفن السمع ، فتعبر حاسة عن حاسة ، لتكتشف ما وراء الرؤية من حقائق الوجود .

والشاعر الذي كان يستلهم الوجدان أو يستنطق الخيال والأسطورة أو يتأمل التاريخ يقف هنا ليزيح أفئدة الفن عن حقائق الجنس ، أو ليقنع حقائق الجنس بأفئدة من خلال فن النحت آناً وبالتالي من خلال القصيدة . فالموضوع واحد وإن تعددت المداخل الفنية إليه وأن توسل الشاعر في قصيدته مقدمة وخاتمة احتلت فيها الذات الشاعرة مركز الرؤية بينما هيمن الموضوع على صلب القصيدة .

ولننسبه المتلقي منذ الآن أن أبا ريشة لم ينتج صورة آلية مطابقة لرؤية العين أو لكل ما رأيته العين في المكان بل اختار ما يقارب "دزينة" من التماثيل وخصها بغنايته في القصيدة وهي في واقع الحال تعد بالمئات . ولا شك أن اختيار الشاعر أبي ريشة لما اختاره من لوحات محكوم بنوازع عديدة .

والأرجح أنه استبعد التماثيل التي تصور الأهواء الجنسية الشاذة واستبقى الخيالي والطبيعي منها . ففي هذا المجال ، مارس ذوق الشاعر مراقبة مباشرة على اختياره محفوزاً بالقيم الأخلاقية والدينية .

وواضح أن موضوع الأهواء الجنسية في الديانة الهندية يتسق مع عبادات الخصب التي أخذت شكلاً أسطورياً طبيعياً في سوريا وبلاد ما بين النهرين ووادي النيل ، وجنوب شرقي آسيا على ما ذكره جيمز فريزر في كتابه الموسوعي الغصن الذهبي .

والشاعرة الذات في هذا الصدد يجذبها الجمال أكثر مما يجذبها الغريب والشاذ في هذا الموضوع .

تتألف القصيدة من واحد وثمانين بيتاً على مجزوء الكامل المرفل

.. أحد عشر بيتاً منها للمقدمة . وثلاثة عشر بيتاً للخاتمة ، وباقي الأبيات أي سبعة وخمسون بيتاً للوحات والتمائيل .

في المقدمة المكان صامد للزمن وعوامل التغيير . يقف بعنوان وحوادث الدهر تترى دون أن تؤثر على بقاءه لأنه هيكل للجمال والفتنة فسبق العين الخيال في تصور فتنته التي تكسر رتابة الزمن ووقار الحياة بتجليات النفس والعين في حركة اقتران وافتراق للإنسان بالطبيعة والطبيعة بالإنسان .. يقول :

من منكما وهب الأمان      لأخيه أنت أم الزمان !

.....

يرد وثبته العيان	وثب الخيال إلى لقاءك
مشرفة السبيان	وتكلمت أحجارك الصماء
بين افتراق واقتران	وتلفتت منها الدمى
فما استقر له مكان	نفت الوقار عن الحياة
وأني دنيا تجلوان	عيني ما تأملان
يده ، فما تتحولان	مسح الدهول عليكما
على انتفاضتها وهان	كم دمية ذل الرخام
فاتحنى وقست فلان	طلبت فأعطى واشترأبت
وتسير مطاوعة العنان	وتكاد تنقل ظلها

فالعين منذ ذهولها وعجزها عن التحول عما ترى ، وانبهارها بالروية والجمال والفتنة المنحوتة في المادة هي التي تقود الشاعر في مجال المكان .

وهذه العين هي التي تلهم القصيدة وتنقل المرئي والمحسوس إلى شعر يسمع ويوقع .

وتحصيل حاصل أن الرسم والنحت هما فنا العين والحركة حركة الجسد بينما الشعر هو فن السمع ، لكن للوحة المرئية إيقاع متموج وللقصيدة صورها المسموعة .

وهكذا يتراسل فن النحت وفن الشعر بتراسل الحالتين فيتحول ما يرى بالعين من رسم ونحت إلى ما يسمع أو يتغنى به النطق والسمع ، وهو تراسل مررنا عليه في الشعر قديمه ومحدثه ، إلا أن قصيدة أبي ريشة التي استهلمت تماثيل المكان لم تكن غريبة عليه قصائد شارلز بودليير الذي تفنن في مناسبات عديدة في التعبير عن المرئي من الرسم والنحت بالمسموع من الشعر في قصائد خلبت معاصريه وكان شارلز بودليير وادغار آلان بو من أحب الشعراء إلى أبي ريشة كما تشهد لنا سيرته .

ما هي التماثيل واللوحات المنحوتة التي نقلها الشاعر أبو ريشة من المرئي إلى المنظوق ؟ وما هي أدواته في هذا النقل ؟ هل أشركت العين المخيلة أم أجهزت العين وحدها على صورة المنحوت فكانت عين الكاميرا وكاميرا العين هي انشغاله في تحويل الصورة المرئية إلى قصيدة مسموعة.

إن المميز الأساسي لقصيدة معبد كاجوراو لأبي ريشة أن الشاعر يعبر عن دهشة الفنان المخبوءة فيه ، فهو لا يتوسل وصف منحوتات المعبد من أجل أي غرض آخر .. أنه يصورها بالكلمات من خلال دهشة العين وانبهار المخيلة .

فالمخيلة تؤيد العين .. والعين تؤيد المخيلة ويتعاونان معاً على أداء الصورة حركياً .. وتتعاون تقنيات الوصف بالعين والتصوير والتجسيم بالمخيلة واختيار الأفعال والصور التي تعبر عن الحركة عازفة عن أدوات البلاغة الموروثة إلى بلاغة تنبض من الداخل وصورة تتحرك تحركاً ذاتياً تخلق عالمها الجمالي وبلاغتها الخاصة في رسم الصورة العريضة الواحدة من صور مشكلة متعددة .

وأبو ريشة الذي ذهب ليدرس الصباغة ماهر في مزج الحركات والألوان وقادر على استخدام الكلمات والأفعال في سياقات مقترنة

ومنفردة تعبر عن حالات وصور . ومدرّب على الحفر أو النحت بإزميل  
الشعر لينحت بالكلمات ما نحتّه الإزميل في الحجر أو الرخام .

كم دمية ذل الرخام على انتفاضاتها وهان  
طلبت فأعطى واشترأبت فاتحنى وقست فلان

لاحظ ذل الرخام لانتفاض الدمية ولاحظ البيت الذي يلي ذلك  
المركب من مزدوجات الأفعال من الفعل والانتفعال طلبت فأعطى ... إلخ .

وأبو ريشة يختار إثنتي عشر حالة أو صورة من منات التماثيل  
ليرسم لنا صورة معبد كاجوراو كما انطبعت في ذاكرة الشاعر لا كما هي  
في الواقع وليؤدي لنا أدائه من خلال العين والمخيلة في آن من خلال  
كيمياء الصورة المركبة فيتبارى الكلام والنحت في أداء الموضوع الواحد  
ويتنافسان على نقل الصورة التمثال بكل أبعادها النفسية وإغراءاتها  
الحسية .

ولا مفر لنا من أن نختزل اللوحات النحتية بعناوين يمكن أن تعطي  
المتلقي فكرة عامة عن الذي دارت عليه كيمياء الصور المركبة للشاعر  
والناحت على حد سواء .

فأبوريشة يختزل الصورة الواحدة أو التمثال الواحد بأبيات مفردة  
تتراوح بين ثلاثة وستة أبيات ليرسمها بالكلام بعد أن رسمها الرخام  
والحجر من خلال الإزميل والمخيلة الفنانة التي تحركه . وهذه التماثيل  
يمكن أن تدرج في ورودها في القصيدة وقطعاً هي ليست كذلك في المعبد  
ولكن أبا ريشة قرنّها في سلك النظم .

واختزاله لهذه اللوحات المنحوتة لا تغني عن صورها التي تأتي  
العين جملة واحدة من خلال الرؤية .

إلا أنها من خيوط متفرقة تتجمع في لحمة المشهد الواحد من

القصيدة التي ضمت في سلكها اثني عشر مشهداً يعبر الشاعر بها عن رؤيته للمعبد .

والنظام الذي اختاره الشاعر في انتقائه للوحات يتدرج من المقبول عرفاً من مشاهد الغزل إلى الشاذ والنادر والغريب خاتماً ذلك كله بعيني فتاة خدر تتعلق بالشمس كلوحة أخيرة تتم عن الغروب والخروج إلى النهاية .

والقاسم المشترك بين هذه اللوحات تضافر الوصف والتجسيم فيها لتصوير الجسد وحركاته الوامقة والعاشقة والمفتتنة .. فالجسد في اللوحات ليس مقصوداً لذاته أنه يعبر عن شهود الحياة وحركة النار الخفية التي تحرك الحياة والعالم .

ولا يمكننا أن نطرح هنا إشكالية تنافس الكلمة والصورة .

وأيهما أكثر فعالية في أداء ما أدياه من طبيعة النسان وحياته في صور المقصود بها أثرها الجمالي (الاستاطيقي) لا الإغوائي .

قطعاً قصيدة كاجوراو لأبي ريشة لا تقدم لنا بديلاً فنياً عن تماثيل الهيكل ومنحوتاته الباقية ، بل أنها تقدم لنا تحول فن العين إلى فن السمع فالكلام يحل محل الرخام والزمان يبرز في القصيدة على حين أنه غائب في التماثيل المنحوتة .

وينجح أبو ريشة في تراسل البصر كما ينجح في كيمياء الصورة المركبة العريضة القائمة على الحركة ويجعل من معبد كاجوراو صرحاً قائماً في الشعر بعد أن برز في عالم العين والرؤية .

ذهب (أيوان كسرى) وبقيت القصيدة الذاكرة ومعبد كاجوراو قائم في مدار العين ومدار القصيدة تراه بالعين وتسمعه من خلال النطق والسمع في عالم القصيدة فكأنك تراه .

وقصيدة أبو ريشة تقف شاهداً على مدى استفادة الفنون بعضها من بعض من خلال التراسل .

وأبو ريشة شاعر يجمع إلى نقاء الفطرة الشعرية مهارة الصنّاع. فلا غرو كيف استفاد من مزج الأصباغ والألوان والهيئات والصور ليقدم لنا الصورة المركبة العريضة بالكلمات ويبعد لنا كيمياء الصورة العريضة .

ومن طرف آخر للرؤية يمكن القول أن قصيدة معبد كاجوراو في استلهاها للنزعة البودلييرية في رسم ما رسمته الألوان بالشعر لم تخن جذورها العربية في إيوان كسرى للبحثري الذي لم يتوقف عند الرؤية في جدران الإيوان بل تعداها إلى هموم النفس وتأمل الدهر .

وأبو ريشة اقترن إبداعه في استلهاها الرؤية وتحويلها إلى إيقاع الشعر بوقفة طويلة في المقدمة وتمهل أطول نسبياً في الخاتمة يتأمل تقلب الإنسان ما بين الحياة والموت وخلصه وجوده في الجمال والفن فقرر ما تراه العين بذهول بما يتأمله الفكر ويعتور النفس من شؤون وشجون .

غير أن فطرة البحثري التي خلبتها صورة الجيشين المتحاربين على حائط الإيوان المهدم ، حل محلها عند أبي ريشة نزعة تأملية متفلسفة حول علاقة الجمال بالزمان والخلود وعلاقة الإنسان بالفن والطبيعة والأخلاق مما يشكل نقلة نوعية من شعر التراسل في صورته العربية فرضتها المدن المهدمة لاسيما في الأندلس وفرضها التراكم النوعي للنصوص الشعرية التي انتقلت مع الزمن مع تذوق الفطرة والعين إلى اختلاج النفس والفكر في حضرة الجمال والفن .

\* \* \*

من كلمات  
المشاركين في  
المنتدى



## كلمة رئيس النادي !.

\*\* قبل اثني عشر عاماً.. كان لنا لقاء على مائدة " قراءة جديدة لتراثنا النقدي ". واليوم يتجدد اللقاء على نحو ما ! وبالأمس كان لنا إخوة من الوطن العربي .. جاؤوا من هناك مشاركين . واليوم معنا بعض الإخوة من الوطن العربي مشاركين . وكم وددنا وما تغني الودادة أن يتجدد هذا اللقاء المعرفي بين حين وحين .. لأن في ذلك إثراء للحركة الثقافية .. وكسر حدة النمطية والركود ؛ ومع ذلك فنحن نطمح في هذا النادي الأدبي الثقافي بجدة ، الذي نجتمع الليلة تحت مظلته ، وهو سعيد وحفي بالذين أفضلوا مشكورين بتلبية دعوتنا ، نطمح إلى عمل هو في موازين أهل المعرفة ذو هدف في ساحة الحركة الثقافية ، وفي وطن هو مهد العربية والأدب في الجزيرة العربية -، منذ أكثر من خمسة عشر قرناً !.

\*\* أرحب بضيفنا من أهل الرأي في الأدب والثقافة في ناديهم .. الذي أسعده لقاءكم في جدة .. ليس في عيون أهلها وحدهم ، ولكن في نفوس الذين زاروا هذا البلد لأنه مغرٍ وجذاب ويحب ويحب لأهله المحبين ومناخه الذي هو عند عشاق جدة جميل .. حتى في قسوته صيفاً ، لأن الحب تجاوز مداه ، حتى في حال المناخ الذي قد لا يناسب الذين يعيشون بعيداً عن البحر .. وقد ألفوا مناخهم القاري . أما نحن فقد ألفناه وقبله مزاجنا وألفه !. والإنسان لصيق ما ألف وإنا حين نغترب يجذبنا الحنين إلى جدة .. حتى ونحن في أجمل بلاد الدنيا روعة

ومناخاً .. وقبل سنوات ردد أخي الدكتور عبدالله الغلامي .. حين بعد عن  
جدة مقولة ذلك الشاعر المحب الواله :

فلا تحسبي أن الغريب الذي نأى ولكن من تنأين عنه غريب

**\*\* مرحباً بأعلام المعرفة في ساحتها.. ليثروها بما  
وعوا ودرسوا .. في ملتقى كنا مشوقين إليه منذ انفض ملتقانا السابق  
1409هـ ، - ولو كان لي من الأمر شيء لدعوت لتجديده مرة ومرة ..  
كلما سنحت الفرص وواتت الظروف .. لنراكم ونستمع إلى فكركم  
ولنلتقي بكم تحت مظلة المعرفة ، فهي تجدد وتجديد .. عبر حوارات  
ومطارحات طالما أثرت كل ساحة حفلت بها .. ذلك أن قيمة أي أمة في  
معارفها وعلومها ، وليس فيما تملك من ثراء ولا بما تتشبع من  
ناطحات سحب. ونحن المسلمين كما تعلمون لنا تراث عريق .. حفل  
بمعارف كثيرة ، وكان لنا تاريخ ، وكان لنا مجد من المشرق إلى  
المغرب ، وصنعنا كنوزاً .. كانت خير زاد .. اكتسبها الغرب عنا فبنى  
عليها مجده وحياته وحضارته ، وقد حل بنا الهمود من بعد .. فقمنا  
طويلاً ، فلم نعد أمة كما كنا ، إلا عبر الأمانى والتحسر على الماضي  
المجيد ، غير أن الطموح لا ينفد ولا يتوقف ولا يبلى ، لأنه خاصية في  
الإنسانية الحية .! ونحن كنا أمة حية ولكننا لم نياس ولم نفقد الأمل ،  
ولم نستسلم ، لأن الأمة الحية لا تموت ولا ينفد زادها ومجدها وقيمها .**

**وبعد : فإنني أرجو لملتقاكم هذا " قراءة النص " مزيد النجح**

والسداد .. بما تقدمون فيه من درس معرفي يكون زاداً نضيفه إلى ما  
نقدم من دوريات .. تعنى بالثقافة حيث .. كانت . ونحن في النادي  
سعداء بهذا العمل .. الذي وقفنا جهودنا في سبيله .. أرجو أن يكون ما  
تحقق من نجاح .. مرضياً ، على مستوى الوطن العربي . والفضل أولاً  
وآخرأ لله رب العالمين .

**عبدالفتاح أبو مدين**

## كلمة الدكتور محمد عبده يماني

\*\* السلام عليكم ورحمة الله وبركاته .. الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم ، وأصلي وأسلم على سيدنا محمد خير من تعلم وأصدق من أعلم عن الله عز وجل .

وبعد .. فشكراً للنادي العزيز على نفسي ونفوس كل من يتعلق بالأدب ويهوى الأدب .. ويتطلع إلى نهضة للأدب في بلادنا .! وشكراً لأخي الكريم .. يدعوني للمساهمة، وقد كنت أحضر كعادتي .. إنما عندما قرأت عنوان الملتقى .. " قراءة النص " أربكني ذلك ، فقلت ما لهم وللنص ونحن أمة خير أمة تمرت على النص وتنكرت للنص ، وحاربت النص وأفسدت النص ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً ؟!

ما لهم ولقراءة النص .. كيف ستكون هذه القراءة ؟! لكنني تذكرت أن النور الأساسي بالنسبة لنا بدأ بنص ﴿ اقرأ باسم ربك الذي خلق ﴾ . فكان ذلك النور الذي نور لنا الطريق . ثم تذكرت أنه حتى في الجاهلية كان الشاعر يرفع قبيلة ويخفض قبيلة أخرى بنص .. ولا أدل من صاحبنا جرير عندما قال :

فغض الطرف إنك من نمير      فلا كعباً بلغت ولا كلاباً

وأربك تلك القبيلة ، فتختبئ لسنوات .. من هذا البيت . أو صاحبنا الذي كان يدافع عن القوم الذين كانوا يختبئون لمجرد أنهم سموا - بأنف الناقة - فقال بيته المشهور الذي رفع من شأنهم - .

**\*\* ولهذا أدركت أن النص ، قضية أساسية في حياتنا .. متى ما اعتنينا بالنص ، ومتى ما تعمقنا في النص .. ومتى ما احترمنا هذه النصوص .. التي حولنا ، خاصة وأن هناك نصوصاً في حياة هذه الأمة .. لو وقفنا عندها لحظات لأدركنا أبعاد وقدرة هذه النصوص ومن هذه المقولات ما روي عن سيدنا علي ، إذ يقول : " من أراد الدنيا فعليه بالعلم ، ومن أراد الآخرة فعليه بالعلم ، ومن أراد الدنيا والآخرة فعليه بالعلم " .. كلمات باقية ، ومقولات ذات أثر في حياتنا !..**

نذكر سيدة كريمة كالسيدة أسماء بنت أبي بكر رضي الله عنهما وهي تلقى الحجاج وهو يتمنى أن تبكي ولو مجرد بكاء وابنها معلق مصلوب قرب الكعبة ، تقول : " أما أن لهذا الفارس أن يترجل .. نص لم يذهب حتى اليوم . ثم يلقاها في الشعب .. يتكأأ الناس ، فيقول لها : يا أسماء ! كيف ترين صنيعي بابنك عبدالله بن الزبير ؟! فترد عليه بنص آخر .. تقول : " يا حجاج أفسدت عليه دنياه وأفسد عليك آخرتك " . هذه نصوص فعلاً تمر وتذكرنا بأن هذه النصوص لها أدوار ، وسيكون لهذه النصوص التي نسمعها اليوم ونستمع بها شأن إن شاء الله أي شأن .. وأنا والله سعيد لإصرار هذا النادي على المضي قدماً وكفاحه وصبره على كثير من الأذى والبلايا ، وكل من سار على الدرب وصل . وإنني أعترز بأن أكون بينكم الليلة ، وأن ألتقي برجال غادرونا ولازالوا يحتلون مكاتاً كبيراً في نفوسنا ، ورجال نراهم وتتابع إنتاجهم ، ونسأل الله أن يجمعنا بهم دائماً .. شكراً للأستاذ عبدالفتاح .. ولأسرة النادي جميعاً ، ونرحب بالإخوة الضيوف ، ونسأل الله أن يجمعنا على خير وأن يمتعنا بهذه الأمسية . والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

## الأستاذ عبدالله الشهيل

### يلقى كلمة الرئاسة العامة لرعاية الشباب

**\*\* بسم الله الرحمن الرحيم .. الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على صفوة خلقه وخاتم أنبيائه الهادي الأمين .**

السلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته .. يشرفني في البداية أن أنقل لكم تحيات صاحب السمو الملكي الأمير سلطان بن فهد بن عبدالعزيز الرئيس العام لرعاية الشباب وسمو نائبه الأمير نواف بن فيصل بن فهد .. وتمنياتهما بنجاح ملتقاكم هذا . وإني لواثق من أنه سيكون إضافة نوعية ليس فقط في المملكة ، إنما على امتداد الساحة العربية ، وأيضاً من إثراء .. وأهم مناشط الرياض كعاصمة للثقافة العربية العام 2000م ، لأن نادي جدة الأدبي الثقافي .. عودنا على ذلك وهذا ما عهدناه برئيسه أستاذنا الراحل الكبير عبدالفتاح أبو مدين وبزملائه ومعاونيه .. وبما يتمتعون به من معرفة عميقة واختصاص دقيق وإثراء معرفي .. ومن رؤى منبعثة من إدراك بما كان وما هو كائن وما سيكون !.

**\*\* إن قوة المملكة وتماسكها وريادتها ونهضتها وتأثيرها وترباطها المتين ، وتواصلها وحضورها مصدرها القيم والثوابت وتقديم المعنويات على الماديات وتجميع الجهود وتشجيع المميز . وهذا يدعونا كمثقفين أن نعمل على تثبيت هذا الجانب وتعزيزه وإثارة الاهتمام به والترغيب فيه ، لأنه في الواقع الأمر الذي به تتعمق النهضة ونضمن أو**

نوفر استمرارية تناميها ونحيمها من الاختلال والآفات والسلبيات.  
تجنباً للتطويل ورغبة من أن يستفاد مما سيتلو كلمتي. أشكر النادي  
وأشكركم .

## كلمة المنتدين !.

يلقيها الدكتور عبدالله الغدامي

\*\* بسم الله الرحمن الرحيم .. الحمد لله رب العالمين والصلاة  
والسلام على أشرف المرسلين ، وبعد !

\*\* أوكلت إليّ مهمة التحدث نيابة عنكم ، ولست بأفضلكم ، لكن  
صغير القوم خادهم .. وكنت أتمنى أن أكون أصغركم ولو مجازاً !.

\*\* حينما أنظر وكنت جالساً مثلكم في مجلس أرى اللوحة  
أمامي ، وتحمل عنوان (قراءة النص)، وأنا كواحد منكم أعيش مثلما  
تعيشون من مشاعر وأحاسيس في هذه اللحظة العظيمة لأمتنا العظيمة ..  
حينما نجد أنفسنا أننا أمام نص عظيم .. والأمة كل الأمة بأطرافها كلها  
تشترك في قراءة هذا النص العظيم !. هذه اللحظات العظيمة التي حقاً  
تجعل كل واحد منا يشعر بالانتماء لهذه الأمة .. قراءة النص اليوم في  
هذين الأسبوعين العظيمين .. أمتنا تكتب أعظم نص في حياتها .. يضاف  
إلى نصوص عظيمة .. كانت الأمة تكتبها وتكتبها .. وجاء زمن كنا  
نشعر أن الأمة انتهت ، وأن التاريخ انتهى ، وأن أطفالنا الصغار لم  
يعودوا يدركون ما كنا ندركه في زمن كنا نسميه زمن الوطنية والحس  
والانتصار والانتشاء بالقيم والمثل .. كنا ظننا أن ذلك انتهى لكننا نرى  
اليوم كيف أن هذه الأمة تعود لأصلها العميق ويخرج ذلك الفتى المصري  
من عين شمس يحمل الحجر بيده ، ويعبر الطريق من عين شمس إلى  
حدود فلسطين .. يريد أن يذهب هناك ويقاتل .. وكل واحد منا يرى ذلك

في أطفاله في البيوت ، كيف أحسوا بأن هناك شيئاً عظيماً اسمه الوطن واسمه القدس والمقدسات ، واسمه الضمير والذاكرة في هذا الجو .. لا يملك المرء أبداً أن يخرج عن هذه الذاكرة العظيمة ، وأن يشعر بالإنتماء الحق ، ينتمي لهذه الأمة .؟! لا أقول هذا للتبكيث والتقليل من شأن لقائنا هذا بل أقول إن لقاءنا في قراءتنا للنص كما نسميه .. يرتفع ويسمو حينما نكون تحت مظلة هذه الذكرى العظيمة !.

**\*\* حينما يشعر الإنسان .. حقيقة أن هناك أمة تعرف كيف تقاتل عن مثلها ، كيف تكون أمة تتجاوز كل المصالح .! وأنا على يقين أنكم رأيتم مثلما رأيتم ذلك الشاب ليلة البارحة في تلفزيون أبو ظبي ممدداً على السرير يعالج في أبو ظبي ، وكان يتكلم .. كان بسيطاً منتهى البساطة حليق وعادي إلى أقصى الحدود العادية .. يتكلم بلغة بسيطة لا بلاغة فيها ولا رنين .. يتكلم بمنتهى الهدوء ، ويقول : إنني أصبت برصاصة في البداية في صدري ولم تلامس قلبي ، لم يكتب لي الله الشهادة .. هكذا يقول بمنتهى البساطة .. فضربت مرة أخرى ، كنت أتمنى الشهادة .. الله لم يكتبها لي .. يقولها بمنتهى البساطة .. يعني ارتفع الحزن عن نفسي . وأرجو أن نتعلم فعلاً ألا نتألم مما يحدث .. فالذي يحدث أكبر من الألم .. الذي يحدث طلباً للشهادة .! هؤلاء يموتون ويفرحون ، وإذا رأيتم أيضاً مثلما رأيتم والدته " محمد الدرة " في تلفزيون أبو ظبي ، كانت تتكلم برباطة جأش وبطمأنينة وبإيمان عظيم ، لم تذرف دموعاً واحدة .. فهي تشعر بالفرح لابنها الذي زفته إلى الجنة .. زفته إلى الشهادة .! هذه لحظات عظيمة في تاريخ أمتنا .. نص عظيم يكتب اليوم .. والأمة كل الأمة في أندونيسيا ، في باكستان ، في أمريكا .. في كل ربوع الأرض .. في كل مكان فيها عربي مسلم يقرؤون هذا النص العظيم .. نجتمع نحن أيضاً ونقرأ نصوصاً أخرى نتكلم في طريقة لقراءة النصوص ، لكن سيظل النص العظيم هو ما يكتب بالدم .!**

**\*\* النص العظيم هو اللحظة التي يكون فيها العقل أولاً ويتبعه القول .. مصيبتنا فعلاً في حياتنا وفي ثقافتنا أننا ظللنا لقرون نعاني انقصاماً فعلياً بين الفعل والقول ، ما أسميه بالشعرنة .. التي قتلت الخطاب العربي بالعقم الحاد بين القول والفعل !. اليوم كلنا نتكلم عن الوطنية ونشعر أن ليس هناك انقصام بين قولنا وفعلنا .. لأن الفعل هناك ونحن نأتي بأثر الفعل ووراء الفعل فنقول محاكين ذلك الفعل لحظة يتحد فيها القول مع الفعل ، والله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم سمى اللحظة التي ينفصل فيها القول عن الفعل بالمقت . ولقد عشنا بالمقت قروناً .. والآن نعيد لأمتنا نقاوتها وتوازنها .. نجد اللحمة الكاملة بين كافة أفراد الأمة بنسائها بأطفالها برسميها بكتليها .. حتى الناس الذين كنا نشك في مواقفهم وقفوا في شرم الشيخ أمس وقالوا لا .. بكل الشكوك التي تحيط بتصرفاتهم .. قالوا لا من أجل الحقيقة .. من أجل الجهاد ، من أجل النضال !. لحظة من لحظات الأمة لم أستطع أن أتكلم فيها إلا أن أعيش فيها أنتم تعيشون فيها ، لا تقللوا من شأنها ما نفعل الآن ، وإنما تسبغ عليه بركة وتجعل كل فعل نفعله فعلاً مباركاً لأنك متى ما انتميت إلى أمة تفعل .. متى ما انتميت إلى أمة عظيمة وعادت لنا هذه العظمة وزالت عنا حالة الإحباط القاتل الذي كنا نعيشه .. فالانتصار يعدي مثلما أن الحمى والهزيمة والمرض يعدي .. أيضاً الجمال يعدي .. دعونا نصاب بعدوى الجمال بعدوى الفرح .. وشكراً .**



## في الاختتام .. كانت كلمة : الدكتور حسن الوراكلي

### حضرات الإخوة الأساتذة الأفاضل ،،،

يشرفني غاية الشرف أن أتحدث باسم الأخوة الأفاضل المشاركين في الجلسات العلمية لهذه الندوة العلمية القيمة المباركة . وأحب في هذه الكلمة باسمكم جميعاً أن ننوه بجهود هذا النادي الثقافية التي دأب على بلورتها سنين عديدة من خلال منابر متعددة .

فضلاً عن منبر المحاضرات للنادي فللنادي منابر أخرى متعددة، من علامات ، إلى نوافذ ، إلى جذور ، إلى الراوي عامر بالحكاية والأقاصيص . وإني أشهد بأن نادي جدة بهذه المنابر الثقافية المعرفية المتعددة استطاع أن يتجاوز حدود جدة ليس إلى مناطق أخرى داخل المملكة ولا إلى مناطق أخرى داخل الجزيرة العربية ولكن إلى مناطق نائية في الوطن العربي وربما كذلك خارج الوطن العربي .

وتجاوز نادي جدة حدوده الجغرافية بهذه المنابر التي تعتبر عسلاً للثقافة العربية في هذا البلد المبارك كانت له معطياته وآثاره الملموسة الواضحة .

لقد استطاع هذا النادي من خلال تلك المنابر أن يكرس ثقافة الحوار وأن يحقق من خلال دأبه على تكريس هذه الثقافة ، ثقافة الحوار العلمي والثقافي والمعرفي أن يحقق مقالة ، لا يفسد الخلاف للود قضية. وانظروا إذا كنا أو كنتم بحاجة إلى دليل وشاهد . ارجعوا وراجعوا

سلسلة المحاضرات التي أقيمت على منبر هذا النادي عبر عقدين ويزيد من الزمن لتجدوا أن مقالة الحوار أو الخلاف لا يفسد للود قضية محققة وملموسة وظاهرة وملحوظة ، فالموضوعات التي عولجت في تلك المحاضرات موضوعات تغطي وتستوعب مختلف المجالات العلمية والمعرفية والثقافية والأدبية من وجهات نظر وزوايا مختلفة متباينة متعددة الرؤى .

أضف إلى ذلك وهذا بوجه عام وجهاً خاصاً لهذا الخطاب أو لهذه الثقافة ثقافة الحوار الذي دأب هذا النادي على تكريسها عبر تلك السنوات الطويلة المتوالية بوجه خاص . وهذه الندوة أنموذج للعمل الدؤوب لهذا النادي وفي إطار اهتمامه بثقافة الحوار ، جاء اهتمامه بالدعوة لإقامة هذه الندوة حول قراءة النص . وحقيقة أن المراد في درجة أولى في هذه الندوة الكشف عن مناحي الخطاب النقدي في ثقافتنا الراهنة ، ولكن من المؤكد أن المقصد الأبعد أو المضمهر ليس فقط العناية بهذا الخطاب النقدي من خلال قراءة النص الأدبي ولكن أيضاً العناية بالخطاب النقدي لمجمل حياتنا أدبية كانت أو ثقافية .

وإلى هذا أحب أن أئوه بصفة خاصة وباسم الزملاء الإخوة الأساتذة المشاركين في هذه الندوة بثناء وغناء هذه الجلسات العلمية الحافلة العامرة بالرأي والنظر والأفكار التي قدمت ونوقشت واختلف بشأنها . وأريد كذلك أن أقول منوهاً باقتراح صديقنا وأخي العزيز الدكتور باقادر بالدعوة إلى استئناف فكرة " مدرسة جدة النصوصية " ، وأحسب أن الدكتور عبدالله الغدامي يكون له في هذه المدرسة - تقدير لجهوده في هذا المجال - اتفقتنا معه أم اختلفنا . وبصرف النظر عن ذلك أقول أحسب أن يكون له محل الصدارة ، وأنا أضيف إلى هذا المقترح اقتراحاً آخر اسمحو لي أن أضيفه باسمكم جميعاً تكريماً لرجل نذر جهده وحياته وفكره وأنفق من عمره سنين عديدة كذلك في خدمة الثقافة

العربية في موقعه من هذا النادي . ذلك هو الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين الذي يستحق منا جميعاً ليس فقط هذا التصفيق ولكن تكريماً له من خلال أعمال ومساهمات تعنى بأدبه وكتاباته ويكون لنا إن شاء الله في هذا النادي لقاء ننجز فيه هذا الاقتراح .

أخيراً باسم الزملاء والإخوة الأساتذة المشاركين في هذه الندوة نتوجه بالتحية المفعمة بالتقدير والإعجاب بجهود النادي . ونتقدم إليه بهذه التحية إلى هذا النادي ممثلاً في أعضاء مجلس الإدارة وعلى رأسهم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين ونشكر لكم إصغاءكم وتفضلكم به .

## ورسالة من الدكتور نذير العظمة

المكرم / عبدالفتاح أبو مدين

رئيس نادي جدة الأدبي

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد ..

كم كنت سعيداً لمشاركتي في الملتقى الثقافي (قراءة النص) الذي نظمته ناديكم الموقر بتاريخ 20 ، 21 ، 22 رجب 1421هـ . لقد قدم لنا نحن المنتدين مناخاً متميزاً للبحث والحوار ومنحنا فرصة ثمينة للمناقشة وتبادل الرأي والخبرات والمعلومات .

لقد سادت الملتقى روح واحدة من محبة المعرفة وتداولها والاشتراك بفوائدها مع الآخرين على تعددهم وتنوع اهتماماتهم واختصاصاتهم .

وانعكست هذه الروح في التنظيم المرن والإدارة الساهرة على إنجاح الملتقى حتى يجد كل منا فرصة الإسهام والمشاركة ، وبالإمكانات

المحدودة لديكم استطعتم أن تنظموا لقاءً ثقافياً على مستوى عالٍ من الحيوية والإنجاز .

ولكوني سكرتيراً سابقاً لجمعية الاستشراف الأمريكية في الغرب من الولايات المتحدة وكندا ، شاركت في أكثر من عشرين مؤتمراً دولياً ذكرتني روح ندوتكم العالية بتنوع الأبحاث والاختصاصات وحسن الاشتراك والأداء وكرم الرعاية والضيافة بأن المعارف لا يمكن أن تنمو وتزدهر في غير أجواء الحرية في البحث العلمي الذي تميز به منتداكم .

لقد شاركت سابقاً ناديكم بلقاء محاضرات فيه أو تقديم أمسيات شعرية ، لكنني هذه هي المرة الأولى التي أشارك فيها بلقاء ثقافي فيه هذه الكثرة الوافرة من المنتدين وكانت سعادتي غامرة .

أتطلع إلى المستقبل كي يجتمع شملنا مرة أخرى في مثل هذه اللقاءات وآمل أن يكون ذلك قريباً . واسلم لأخيك المخلص .

## نذير العظيمة

الرياض 1421/9/8هـ